



232

المرايا المحدبة

● من البنيوية إلى التفكيك

ترجمة:

د. عبد العزيز حمودة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

232

المرايا المحدبة

من البنيوية إلى التفكيك

تأليف:

د. عبد العزيز حمودة



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تمهيد 5

الفصل الأول:
الحداثة.. النسخة العربية 11

الفصل الثاني:
الحداثة.. النسخة الأصلية 57

الفصل الثالث:
البنيوية وسجن اللغة 155

الفصل الرابع:
التفكيك والرقص على الأجناب 253

المراجع 353

المؤلف في سطور 355

تمهيد

المرايا المحدبة

لماذا «المرايا المحدبة»؟ وليست المرايا المقعرة أو المتوازية أو حتى مجرد المرايا؟

بداية، أحب أن أطمئن قارئ هذا الكتاب بأنني لم أختر هذا العنوان من باب المحاكاة أو مسايرة الغير، خاصة أن صورة المرأة حظيت باهتمام واضح في الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن الحالي. لكن ما حدث أن العنوان فرض نفسه علي فرضا في مرحلة محددة من مراحل الإعداد لهذه الدراسة. ظللت أربع سنوات كاملة، هي المدة التي استغرقتها القراءة المتعمقة - وفي حالة تفرغ شبه كامل-للمادة العلمية، أحاول أن أجد عنوانا مناسبا للكتاب. وبدأت عملية كتابة المسودة الأولى دون أن أستقر على عنوان مناسب. فجأة، في مرحلة ما من الكتابة، فرضت فكرة المرايا المحدبة، والصور التي تعكسها، نفسها علي فرضا. وحينما حدث ذلك، لم أستطع الهروب من الفكرة كعنوان مناسب للكتاب. وكلما قطعت شوطا جديدا من رحلة الكتابة التي استغرقت بضعة أشهر تأكدت أن صورة المرايا المحدبة هي الفكرة المحور للدراسة، إنها في الواقع القضية thesis الأساسية التي حاولت تقديمها في الدراسة الحالية.

لماذا المرايا المحدبة إذن؟ هناك أربعة أشكال وأوضاع معروفة للمرايا: المرأة العادية، حينما تكون مفردة، تعكس كل ما يوجد أمامها في صدق وأمانة ودون تزييف أو تشويه أو مبالغة. أما المرآتان المتوازيتان فتقدمان صورا لا نهائية لكل ما يقع بينهما في متاهة خداعة ووهمية. والمرآة المقعرة، تقوم بتصغير الأشياء بشكل مخل يشوه حقيقتها. لكن المرايا المحدبة تقوم بتكبير كل ما يوجد أمامها وتزيفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة. قد تقوم المرآة بتضخيم الرأس أو الساقين أو منطقة الوسط والقلب. ولكنها، وبصرف النظر عن زاوية الانعكاس، تبالغ في حقيقة الشيء وتزييف حجمه الطبيعي. وقد وجدت نفسي غير قادر على الهروب من صورة المرايا المحدبة وقد وقف أمامها الحداثيون جميعا ودون استثناء، الأصليون منهم والناقلون، لفترة كانت كافية لإقناعهم بأن صورهم في المرايا المحدبة هي حقائقهم، وذلك على وجه التحديد موضوع الدراسة، أو الفكرة «الغالبة»كما يقول الحداثيون أنفسهم.

لكي أصل إلى تلك النتيجة ارتكبت معصيتين أساسيتين، من وجهة نظر الحداثيين:

المعصية الأولى هي تبسيط المعلومات بقدر الاستطاعة. لقد طاردنا الحداثيون من منابع الحداثة الأصلية وفي عالمنا العربي بأفكار براقة ومصطلح نقدي أكثر بريقا وجذبا لسنوات طويلة. وقد أعمانا هذا البريق عن حقائق كثيرة أبرزها المراوغة المقصودة والغموض المتعمد، مما جعل الحداثة في نهاية الأمر ناديا لنخبة النخبة. من ثم تعمدت التبسيط الشديد في محاولة لفك طلاسم المصطلح النقدي والشفرة الفكرية والنقدية للمشروع البنيوي واستراتيجية التفكيك. ولا أخفي على القارئ سرا، أنني بدأت بشعور الرهبة والخشية في بداية تعاملي مع الفكر الجديد، وهي نفس الرهبة والخشية التي يشعر بها القراء جميعا، ولا شك، من خارج نادي نخبة النخبة الحداثي. ثم حدث أنني بعد أن تفرغت لدراسة الحداثة من داخلها بدرجة تكفي لفهمها، ومن مسافة تمنعني من الانضمام غير المشروط إلى نادي نخبة النخبة، وجدت نفسي وقد زايلتني الرهبة والخشية وأصبحت قادرا على التعامل مع البنيوية والتفكيك دون انبهار. بل أصبحت قادرا على كشف بعض غموضهما وفك طلاسمهما. وهذا ما أردت توصيله إلى القارئ،

عله هو الآخر يستطيع أن يتلمس طريقه في متاهاتهما كما فعلت. تلك هي خطيئتي الأولى. على هذا الأساس تعمدت أن أبتعد عن منهاج البحث الأكاديمي الجاف وشرعيته الأساسية، وهي مخاطبة القارئ المتخصص. فأنا هنا لا أخاطب القارئ المتخصص، وإن كانت طبيعة الدراسة، وخاصة في جانبها اللغوي والفلسفي، قد خلقت في أحيان كثيرة لحظات من الجفاف والتقعر لم تكن لي حيلة فيها.

أما المعصية الثانية فتتعلق بموضوع الدراسة ذاته. ونعود مرة أخرى إلى الصورة داخل المرآة المحدبة، وقد ضخمت حقيقة الواقف أمامها وبالغت في حجمه، ثم، وهو الأدهى، أنه صدق صورته في المرآة بمرور الوقت.

لقد أسست البنيوية شرعيتها على مشروع طموح لتحقيق علمية النقد فتبنت النموذج اللغوي في حماس شديد. وعلمية الدراسات اللغوية أمر لا مراء فيه. لكن ماذا حقق البنيويون بعلميتهم ؟ لقد كان الهدف من البداية هو إنارة النص، لكن ذلك ما لم يتحقق. وبدلا من «مقاربة» النص و «إنارته» حجبت اللغة النقدية المراوغة والتي تلفت النظر إلى نفسها متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي ولم تحقق المعنى. ويرجع فشل المشروع البنيوي في إنارة النص وتفسيره وتحقيق معناه إلى سببين: الأول، هو تلك المحاولة الصوفية لرؤية العالم من خلال حبة فاصولياء واحدة كما يقول نقاد البنيوية. لقد طور البنيويون نموذجا للتحليل على غرار النموذج اللغوي يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر. وهم في ذلك يتحركون من النماذج، أو النصوص الفردية في اتجاه النسق الأكبر أو النظام. ثم إنهم بعد ذلك، في مقاربتهم للنصوص، يتحركون من النسق في اتجاه النص الفردي. وقد اكتشفوا في نهاية المطاف، بعد كل الرفض لكل المدارس السابقة، وبعد دعاوى علمية النقد، أن البديل البنيوي، وهو النموذج اللغوي، فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى. لقد انشغلوا، في حقيقة الأمر، بآلية الدلالة ونسوا ماهية الدلالة. انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا الـ «ماذا يعني النص». أما السبب الثاني فهو اكتشافهم، بعد فوات الأوان، أن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية. وتحول البنيويون في نهاية الأمر إلى سجناء للغة.

أما استراتيجية التفكيك فقد تأسست على رفض علمية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعني. لقد انطلق التفكيك كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطم كل غال وثمين أو مقدس، واستبدل التفكيكيون بالنموذج ذاتية القراءة والتمرد على نهائية النص أو إغلاقه. ثم أنهم أيضا استبدلوا بعلمية النقد أدبية اللغة النقدية. وهكذا أضافوا إلى فوضى الدلالة-بسبب اللعب الحر للعلامة والبينصية والانتشار وغياب المركز المرجعي، بل اختفاء التفسيرات الموثوقة والأثيرة-لغة نقدية تتعمد لفت النظر إلى نفسها بعيدا عن النص. وفي نهاية المطاف، وصل التفكيكيون إلى نفس ما انتهى إليه البنيويون، وهو حجب النص. خلاصة الأمر، أن البنيوية والتفكيك انطلقا من رفض مشترك للمذاهب النقدية المعاصرة والسابقة نحو هدف واحد-على رغم اختلاف الوسائل التي اختارها كل منهما-وهو تحقيق المعنى، وانتهيا إلى نفس المحطة النهائية. فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللا معنى. لقد رفضوا كل شيء ولم يقدموا بديلا أو بدائل مقنعة.

وعلى رغم ذلك، فلم يتوقف ضجيجهم، وهم واقفون أمام مراياهم المحدبة، فهم يتحدثون وكأنهم المخلصون الجدد لحركة النقد المعاصر.

ولم تكن وقفة الحداثيين العرب في الواقع أمام المرايا المحدبة أقصر أو أقل استغراقا، ولم تكن أصواتهم أقل صخبا، برغم أن موقفهم المبدئي أكثر ضعفا. فالحداثة الغربية جاءت نتاج ثقافة غربية، والمصطلح النقدي الحداثي إفراز للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائة عام من تطورها. وعلى رغم ذلك فإن الحداثة في قلب التربة الثقافية الغربية خلقت أعداءها والرافضين لها. ولم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظا، فهو يمثل أزمة متجددة لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات. فما بالنا بالنسخة العربية التي نقلت النتائج الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون لها مقدماته المنطقية، واستخدمت مصطلحا نقديا يجمع بين غرابة النحت وغربة النقل إلى لغة جديدة!

أعرف جيدا أن البعض سيسارع إلى اتهام هذا الكتاب بالرجعية ومعاداة الحداثة. لكن الحقيقة أن هذه ليست دراسة ضد الحداثة. لقد عشنا قرونا طويلة من التخلف الحضاري يجعل الحداثة ضرورة من ضرورات

البقاء وليست ترفا فكريا. لكن السؤال الذي تثيره الدراسة الحالية في إلحاح لست نادما عليه هو: «أي حداثة نعني؟» حداثة الشك الشامل وغياب المركز المرجعي واللعب الحر للعلامة ولا نهائية الدلالة، ولا شيء ثابت ولا شيء مقدس! والإجابة التي تخلص إليها الدراسة واضحة: «نحن فعلا بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستنارة، لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن، وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية.

تلك هي المرايا المحدبة، حاولت أن أذكر الجميع بوجودها، وبأنهم أطالوا الوقوف أمامها أكثر من اللازم. لم أشأ في لحظة من اللحظات أن أرغم أحدا على الوقوف أمام مرايا مقعرة تصغر من حجمه أو تقلل من شأنه. وربما يكون الانطباع الأخير الذي يخرج به البعض من هذه الدراسة أنني فعلت ذلك، وأنني بالفعل رفعت مرايا مقعرة أمام الجميع. في هذه الحالة أرجو أن يقبل الجميع اعتذاري، فلم يكن هذا من بين أهدافي أبدا.

المؤلف

أغسطس 1997

1 الحداثة: النسخة العربية

وقفت طويلا منذ السنوات الأولى، منذ الثمانينيات على وجه التحديد، أمام كتابات البنيويين العرب، أو الحداثيين العرب، بإحساس ظل حتى وقت قريب مزيجا من الانبهار والشعور بالعجز. الانبهار لأن مجموعة من الأكاديميين العرب استطاعوا في فترة الانكسار التي تلت هزيمة الإنسان العربي عام 1967 «أن ينقذوا شرف النقد العربي»، على حد قول الراحل لويس عوض في أحد اللقاءات الفكرية في أواخر الثمانينيات، وهذه حقيقة لا مراء فيها. وكانت أبرز منابر النشاط النقدي الجديد هي مجلة «فصول» التي فتحت أبوابها أمام المفكرين المصريين والعرب فقدموا الدراسات الجادة والترجمات المتميزة عن البنيوية. لكن ذلك الانبهار، كما قلت، خالطه طوال الوقت شعور عميق-لم أفصح عنه حتى اليوم-بالعجز: العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية، وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرفة التي أغرقونا فيها لسنوات.

ومما كان يعمق ذلك الإحساس بالعجز تلك الرسوم التوضيحية (يفترض أنها كذلك!) والبيانات

والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة، والتي كانت تبعدني-وما زالت حتى اليوم-عن الأعمال الأدبية موضوع المناقشة، بدلا من أن تقربني منها. فقد كنت أقف أمامها في عجز كامل عن فك طلاسمها أو «شفرتها» كما يحلو للبنيويين أن يقولوا. وطوال تلك السنوات كنت أنحي باللائمة على جهلي وتخلفي عن اللحاق بركب الدراسات الأدبية والنظريات النقدية الحداثية، وهو تخلف كنت أقبله عن طيب خاطر، بسبب أعباء الوظائف الإدارية التي أثقلت كاهلي لسنوات، وفي أحيان كثيرة كنت أنحي باللائمة على تدني معدل ذكائي-الفطري منه والمكتسب.

لكنني في جميع المناسبات التي تعاملت فيها مع النقاد العرب الحداثيين لم أتخلص من ذلك الانبهار. حدث ذلك وأنا أقرأ دراسات كمال أبو ديب عن الشعر الجاهلي وتحليله للقصيدة الجاهلية، أو لنقل مناقشته للقصيدة الجاهلية، فإن لفظة «التحليل» قد غدت سيئة السمعة في قاموس الحداثة وما بعد الحداثة.

حدث نفس الشيء عند تعاملي مع كتابات جابر عصفور وهدى وصفي وحكمت الخطيب، وترجمات سامية أسعد، وآخرين لا عد لهم ولا حصر ممن ركبوا موجة البنيوية، في جدية لإخلاص أحيانا، وفي غير جدية أو إخلاص في أحيان أخرى!! لازمني هذا الإحساس المزدوج كلما قرأت فقرة مثل:

«يتعامل الكاتب مع هذا الأثر الدلالي في المتخيل، يصير آخر ينظر فيه: الكاتب يروي-يسرد، ينص. وقد يحكي الفرد الذي هو طرف في علاقة مع الواقع المادي. يحكي عنه حضورا في هذا المتخيل. يحاور الكاتب المتخيل، يحاوره من مسافة الكتابة، ويحاوره عالما له أساسه المادي ولكنه في المتخيل مستوى آخر. الكاتب آخر غير الذي مارس العلاقة مع الواقع المادي. الكاتب ذاكرة أخرى تقيم المسافة مع المتخيل، تتعامل معه، ترى فيه وتكتب منه. لهذا المتخيل زمن تكونه وللكتابة زمنها المختلف، وبين الزمنين تستمر علاقة الفرد بالواقع المادي من حيث هو حضور فيه، في نظام العلاقات فيه، أي في ما يحدد له موقعا يحكمه ويتجاوزه كفرد»[1].

لم ألتفت كثيرا، وسط فلك الشعور بالانبهار المبدئي والمسبق، إلى

التناقضات الكامنة في دراسة الخطيب عن المذهب البنيوي، تلك التناقضات التي تتمثل في تأكيد علاقة الفرد المتخيل «بالواقع المادي من حيث هو حضور فيه». وبالتالي، وهو ما سوف تؤكده الباحثة في دراستها في أكثر من موضع فيما بعد، في إخضاع نظام العلامات، وهو جوهر المبحث البنيوي، للعلاقة بين الفرد المتخيل والواقع المادي الخارجي: الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، وهو الذي يعتبر خروجا شبه متفق عليه على مبادئ المشروع البنيوي القائمة على استقلال العلامة (اللغة) عن أي علاقات مادية خارج النص. فدلالات الدالات يحددها النص، والنص وحده. وهو المبدأ الذي دفع الماركسيين إلى اعتبار البنيويين ممن نحوا هذا المنحى ماركسيين أو يساريين مرتدين خرجوا على تعاليم ماركس. ولم ألتفت كثيرا أيضا إلى عبث الدعوة المتحمسة التي بدأت بها الباحثة دراستها لتبني البنيوية مذهبا نقديا عربيا بعد أن دخلت مجالنا الثقافي. نسمع كلاما عن البنيوية يدور على لسان مثقفينا... تستوقفنا أبحاث فكرية تعتمد المنهج البنيوي. نرى أن نقدنا الأدبي يتجه حديثا نحو الإفادة من البنيوية... أمام هذا الواقع أرى أن من الضروري أن تأخذ منابرنا الثقافية-سواء أكانت مجلة أم صحيفة أم منبرا للحديث-على عاتقها مهمة التوضيح المفهومي، ليس للبنيوية وحسب، بل لكثير من العلوم والمعارف التي تدخل مجالنا الثقافي، والتي يتعامل معها فكرنا[2]. إن الحديث عن تغلغل المشروع البنيوي في واقعنا الثقافي في منتصف الثمانينيات أمر مؤلم حقا، فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دفنت و ووريت التراب منذ عام 1966 على وجه التحديد بعد محاضرة «جاك دريدا» المشهورة في مؤتمر بجامعة «جونز هوبكنز» والتي تعتبر «مانفستو» ما يعرف الآن بالتفكيك. بل إن التفكيك نفسه كان-في الوقت الذي كانت تنشر فيه حكمت الخطيب دراستها-قد بدأ يتلقى الضربات من الرافضين له في الولايات المتحدة، مقره الرئيسي، ومن الداعين للمدرسة التأريخية الجديدة، هذا بالإضافة إلى أن البنيوية نفسها كانت قصيرة العمر في بلاد المنشأ بشكل ملحوظ.

وقفت أسير نفس الشعور بالانبهار وأنا أقرأ لها: «نحن-القراء-طرف في علاقة طرفها الآخر النص. نحن نبدع النصوص حين نقرأها. ونحن بالقراءة نقيم حياة النصوص أو نشهد على موتها. أن نمارس النقد معناه

أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا. ننتج حياة هذه الثقافة لتنتج بدورها حياتنا الأفضل»[3]. وتوقفت كثيرا عند ذلك الدور الجديد الفاعل الذي يحدده نقاد الحداثة للقارئ في إقامة حياة النصوص، وفي صنع الثقافة، بعد أن كان النقاد الجدد قد لغوا إمكانية قيام ذلك القارئ بأي دور في تحديد معنى النص. لكنني لم أتوقف كثيرا أو قليلا عند الدلالات المحتملة لتأكيد ذلك الدور الجديد للقارئ، وما يعنيه من فوضى المعنى، أو من «لا معنى» بصورة أكثر دقة. ثم، وهو الأهم، إن الحديث هنا عن دور القارئ الذي يبدع النص ويصنع معناه ليس من البنيوية التي يتحدث عنها الكتاب، ولكنه مرحلة مختلفة تعرف بنظرية التلقي التي تنقل المعنى من داخل بنى النص الصغرى والكبرى، وعلاقات تلك البنى بالنسق والأنساق داخل النص نفسه، كما يقول البنيويون، إلى المتلقي، وهو ما يعتبر تمهيدا بدرجة ما لمدرسة التفكيك التي بدأها «دريدا». شغلني الحماس لهؤلاء النقاد النخبة عن التناقضات الأساسية الكامنة فيما يقولون، وانتقالهم، عن قصد أو غير قصد، من مشروع إلى مشروع داخل الحداثة وما بعد الحداثة دون إعلان أو تحذير.

لم يفارقني نفس الشعور مرة أخرى وأنا أقرأ لكمال أبو ديب في كتابه الرؤى المقنعة: **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي:**

«وسأتخلى هنا عن فضيلة التواضع التي أنا واثق أن العالم العربي لا يقدرها على الإطلاق لأقول: إن هذه التنمية (يقصد تنميته لمنهج بنيوي خاص به!!) وصلت لمرحلة تجاوزت بدرجات كثيرة جدا ما أنجزه الفرنسيون أو ما أنجزه الدارسون الأوروبيون. قد يكون الإنجاز الرئيسي لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية ؛ على الرؤية الإنسانية في النهاية. فأنا لا أدرس نصا بالطريقة التي يحلل بها رولان بارت مثلا نصا، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمطي الدراسة، بل أدرس نصا باحثا عن التجربة الإنسانية، عن الرؤية الإنسانية التي تسكنه. وإنني إذ أفعل ذلك فإنني في النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدي الذي يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجي، أي علاقتنا بالمجتمع وبالصراعات التي تدور فيه، وبكل أبعاده المتعددة. من هذا المنظور يبدو لي أن محاولة الربط بين العملين يلغي الحكم الذي يصدر عن التصور

المسبق أن البنيوية هي ما أنجزه الفرنسيون»[4].

لم أتردد لسنوات في مشاركة عبد العزيز المقالح حماسه لكمال أبو ديب وإنجازه الباهر في مجال الدراسات النقدية الذي حاول به، على حد قول المقالح: «أن يقود تيارا معاكسا لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين. وإذا كان غيره من الباحثين والنقاد العرب قد أسهموا في النقل عن الغرب، فقد آثر أن ينقل إلى الغرب، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنيوية عربية، وأن يغري الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية»[5]. ثم اتفقت مع المقالح دون كثير تردد في قوله الحماسي إن أبو ديب يحاول في دراساته «الخروج بأسس نقدية عربية، لا يتردد في وصفها بالبنيوية، وإن كانت-بما تحمله من سمات عربية وعالمية-بنيوية تخالف كل الأنماط البنيوية التي عرفتها الدراسات الأوروبية (هكذا)، لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية، ومن حاجة الشعر العربي إلى فكر نقدي يتعامل معهما»[6].

لم أتوقف كثيرا عند نغمة الإدعاء المبالغ فيه من جانب كمال أبو ديب بقوله إنه بدراساته حول الشعر العربي يطور منهجا نقديا لا يتجاوز فقط ما أنجزه الفرنسيون والدارسون الأوروبيون على إطلاقهم، بل إنه تجاوزهم كثيرا جدا. لم أكترث كثيرا لقوله بأن منهجه البنيوي أو النقدي الجديد لا يتعامل مع النصوص الأدبية «بالطريقة التي يحلل بها رولان بارت نصا»، متناسيا عن عمد أن رولان بارت لم يكن أبدا البنيوي الوحيد الذي يمكن أن يكون أبو ديب قد تأثر به، وأنه في مواضع كثيرة من كتابه يتحدث عن تأثره بمنهج بنيوي أخر هو «بروب» على وجه التحديد. وتجاوزت عن طيب خاطر عن تأكيده بأن إنجازه الرئيسي «هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية، بل على الرؤية الإنسانية»، وكأننا في دراساتنا النقدية وتعاملنا مع نصوص أدبية لا نركز على التجربة الإنسانية!!

ولكنني، والحق يقال، توقفت كثيرا عند لوغارتماته كلها، عند دوائره ومثلثاته، خطوطه المتقاطعة والمتوازية والمنحرفة، وزواياه الحادة والمنفرجة دون أن أفهم شيئا. مرة أخرى، مع كثير من الانبهار، وقليل من الشك في مستوى ذكائي الفطري والمكتسب، أنحيت باللائمة،-للمرة الألف في تعاملي المبكر مع البنيويين العرب-على نفسي. فالقصور لا بد قصوري أنا، ولا بد

أن إنارة النص، من الداخل أو الخارج، أو الاثنين معا، حسب الانتماء الأيديولوجي للناقد، قد تمت بالفعل، لكنني غير قادر على إبصار تلك الإنارة، فربما يكون بريقها معميا !! نفس الموقف وقفته مع لوغارتمات هدى وصفي عند محاولتي فهمها في مجلة «فصول».

وحينما أردت التقاط الخيط من بدايته محاولا فهم الحداثة ذاتها، وهي اللفظة التي أصبحت لازمة المثقف العربي في السنوات الأخيرة، والتي أصبح عدم ترديدها في جميع المحافل والمناسبات الأدبية سمة من سمات الجهل والتخلف الثقافي، فالإنسان في هذه الأيام واحد فقط من اثنين، بالنسبة للحداثيين العرب: إما حداثي أو رجعي جاهل. حاولت التقاط الخيط من بدايته فراجعت كتابات ناقد جاد، متميز، غزير الإنتاج، وهو جابر عصفور. توقفت في البداية، بنفس الانبهار، عند تعريفاته للحداثة، وهو في الحقيقة لا يدخر وسعا في محاولة تقريب الحداثة للمثقف العربي، توقفت عند تعريف مبكر، مبكر جدا بالنسبة للحداثيين العرب، قدمه جابر عصفور:

«إن وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعيا بمسئوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي. ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء «المحدثين» على أساس أنها حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقعا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر»[7].

ومضيت في شغف، وما زلت محتفظا بنفس الشعور بالانبهار، أتابع تعارضات الحداثة مع جابر عصفور:

«لنقل إن الحداثة في الشعر لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زماني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر «المحدث»، بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت. والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر

يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر. وبمجرد أن يعي الشاعر هذا التغير في العلاقات، يحاول صياغته إبداعا، فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب»[8].

وحتى لا نظلم جابر عصفور بتوقفنا عند هذه الفترة المبكرة من الدعوة للحداثة والترويج للمذاهب النقدية التي ارتبطت بها، رحلت معه ومع سنوات نضجه بضع سنوات، أكثر من عشر سنوات في الواقع، كان قد أصبح في أثنائها من أكبر الداعين للحداثة والمروجين لها كمدخل للاستنارة، الأمر الذي جعله عن جدارة أكثر الوجوه ألفة في المحافل العلمية في العالم الأدبي، وفي نفس الوقت، استطاع أن يتقن أساليب «اللغة المراوغة»التي أصبحت لازمة من أهم لوازم نقد الحداثة وما بعد الحداثة. وهكذا توقفت عند تعريف أكثر حداثة لـ «الحداثة» قدمه في محاضرة في المنتدى الثقافي في أبو ظبي في نوفمبر 1993:

وانتقل المحاضر من حديثه عن التقاليد إلى الحداثة، فوصفها بأنها الإبداع في تحققه على المستوى الثقافي في العام والخاص. والحداثة من هذا المنظور لا تعني مجرد الجدة. إنها حالة وعي تنبثق في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المضادة في الإدراك. وقد تتسم حركة هذا الوعي بنوع من التناقض الداخلي يرجع إلى أن العناصر الثابتة تفرض نفسها على المكونات اللاواعية لهذا الوعي بما لا يحقق تصفيتها الكاملة منه أو إكمال قطيعته الحاسمة معها. وهذا الوعي الضدي علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة لثقافة الحداثة، تلك التي لا تعادي التقاليد بمعناها الإيجابي، بل تقيم معها علاقات حوارية. هذا الأفق يجعل من فهمنا للحداثة منظومة مختلفة المجالات متعددة الوظائف، تنطوي على وحدتها الخاصة ووظائفها المتجاوبة بوصفها منظومة. ولذلك تظل قرينة البحث الذي لا يتوقف لتعرف أسرار الكون والسيطرة عليه فكريا وعلميا[9].

لكنني لم أتوقف طويلا آنذاك عند الدلالات غير الحديثة التي تحتشد بها محاولات جابر عصفور لتعريف «الحداثة». ولنقف قليلا وفي بعض الأناة عند الحداثة كما يحاول تعريفها. في المحاولتين المبكرتين لا يقدم الناقد جديدا في تعريف الحداثة، فالتعريف فضفاض بالغ التعميم. فالقول

إن «حداثة» هؤلاء الشعراء الذين يكتب عنهم «حالة وعي متغير، يبدأ في الشك فيما هو قائم ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع» قول لا جديد فيه. ولكنه ترديد جديد لمفهوم قديم قدم الإبداع ذاته، إلى درجة أننا في ظل هذا التعريف للحداثة، نستطيع القول بأن كتاب الأدب المدون على مدى خمسة وعشرين قرنا حداثيون، جميعهم وبلا استثناء. وحتى نفهم عمومية هذا التعريف دعونا ننتقل إلى مقولته المتممة لمقولته الأولى. فالشاعر «المحدث» في رأي جابر عصفور، هو الذي «يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت». يفسر الناقد بعد ذلك هذين اللفظين المحيرين: «متقدم» و «ثابت»، بقوله بأن الشاعر الأول هو الذي يعي التغير في علاقات الحاضر، ويطور حساسية ترتبط بهذا التغير، وتمكنه من إبداع يجيء صياغة لهذه العلاقات الجديدة. هل في كل ما قيل هنا جديد ؟ أخشى أن تكون الإجابة بالنفي!!

إن أبسط المبادئ النقدية التي نعلمها لأبنائنا أن الإبداع في كل صوره ومدارسه وتقسيماته نقد للواقع، أخذنا ذلك عن شيخ النقاد جميعا وهو أرسطو حينما عرف الأدب بأنه محاكاة لا لما هو كائن أو موجود، بل لما يحتمل أن يكون أو ما يجب أن يكون. حتى اليوتوبيا التي صور فيها «توماس مور» مدينته الفاضلة تعتبر نقدا للواقع، واستشرافا للمستقبل، فهي تعلق، بصورة غير مباشرة، على واقع مرفوض. وأعمال شكسبير الذي يمكن تفسير أفضل تراجيدياته وكوميدياته على أساس الهرم الاجتماعي الذي ورثه من الفكر الإقطاعي، والذي يتمثل خطأ البطل المأسوي أو الكوميدي عنده في محاولة «هز» نظام الكون، بالمفهوم الإقطاعي، تستشرف المستقبل وتستشفه، بالرغم من ولائه الواضح للملكية التي كان شاعرها، حينما يجعل الملك لير، في مرحلة نضجه الكامل، يخاطب السماء مطالبا إياها بأن تكون أكثر عدلا في توزيع الثروات. إنه يقفز بنا من ذروة عصر النهضة إلى اشتراكية القرن العشرين. إذن فهو كاتب حداثي. بل إن سوفوكل وأرستوفان، باعتبار أن الأول ينزل بالآلهة من عليائها ويقدمها كشخوص لهم صفات بشرية، وأن الثاني يسخر بلا هوادة من الآلهة، يقطعان شوطا

كبيرا في رحلة العلمانية والتنوير. وهكذا يمكن اعتبارهما «محدثين».
البنيويون، إذن، يقدمون خمرا قديما في قوارير جديدة، وهذا ما سوف تحاول هذه الدراسة إبرازه وتأكيده عن أكثر مقولات البنيوية والتفكيك!! هل يمكن لبعض عقلاء الحداثة الاتفاق معي في هذا الرأي؟ لا أظن. فنقاد الحداثة العربية، شأنهم في ذلك شأن البنيويين والتفكيكيين الغربيين والشرقيين الذين أخذوا عنهم، يتمسكون بموقفهم الذي يدعي الأصالة والتجديد الكامل، «وإزاحة» المدارس النقدية السابقة، ويتعمدون إثارة الكثير من الطنين، والصخب في صلف غير مسبوق في تاريخ النقد الأدبي منذ بدايته المعروفة حتى اليوم. وليس فيما أقوله في الواقع مبالغة أو تجن شخصي على نقاد الحداثة العرب هنا. فالاتهام الذي أسوقه للبنيويين والتفكيكيين العرب اتهام مطروح على الساحة النقدية في الخارج منذ سنوات طويلة. ومن الطريف هنا ذكر حالة كأنموذج لذلك، وهي حالة الناقد الأمريكي «جوناثان كاللر Jonathan Culler» الذي يعتبر من ألمع نقاد التفكيك في السنوات الأخيرة، والذي سبب له تحليله الذكي للتفكيك بأسلوب يبتعد عن مبالغات بل ادعاءات جمهرة التفكيكيين، وتقديمه لأفكار المشروع النقدي المعاصر في لغة تبتعد بصورة واضحة عن الغموض المتعمد للغة التفكيك، والمراوغة المقصودة في تقديم الجدل النقدي الحديث، سبب له ذلك سخط التفكيكيين، بل واحتقارهم الواضح أحيانا، لأن الرجل بذلك كشف أنه، كما نقول في حياتنا اليومية «ليس تحت القبة شيخ»، وأن ما يقدم في الواقع، وبعد تصفيته من المفردات النقدية الجديدة، وفصله عن الصخب الذي يثير في القارئ إحساسا بالرهبة والإحباط، ليس إلا نبيذا قديما في قوارير جديدة ! لقد كشف «كاللر» اللعبة فاستحق سخط أقرانه من نقاد التفكيك.

وإذا كان التفكيكيون قد أثاروا كل هذا الصخب حينما حاول واحد منهم تبسيط الأمور بعض الشيء، وتقديم النظرية مستخدما معايير المنطق التقليدي الذي يرفضه غلاة التفكيكيين، فلنا أن نتخيل ما يمكن أن يثيروه من صخب إذا تجرأ ناقد ينتمي إلى مدرسة مختلفة مهما علا قدره على محاولة كشف لعبة التفكيك. وهذا ما حدث بالفعل، حينما تجرأ واحد من ألمع نقاد الخمسينيات والستينيات وهو M.H. Abrams واعترض في مقال

نشره عام 1977[(*)(10)] على قول التفكيك بإلغاء المعنى، وبأن كل قراءة للنص هي إساءة قراءة (All readings are misreadings)، وكل تفسير إساءة تفسير، لم يتردد التفكيكيون حينئذ في شن حملة شعواء على الناقد اللامع، واتهموه-بالرغم من إنجازه المعروف-بالجهل والجمود وتحجر الفكر!!

لنعد إلى المحاولة الأخيرة لفهم «الحداثة»، ونتوقف مرة ثالثة مع جابر عصفور في مرحلة متأخرة من كتاباته، وهو ما يعيدنا من جديد إلى محاضرته في المنتدى الثقافي في أبو ظبي في 1993. لا شك في أن محاولته الأخيرة تلك لتعريف الحداثة تتوافر لها كل مقومات الإبهار، فهناك مراوغة الميتالغة التي تلفت النظر إلى نفسها في المقام الأول، وتتعمد الغموض وعدم الالتزام، وهما لازمتان من لوازم لغة الحداثيين العرب وغير العرب، ثم إنها تتطلب الاستعانة الدائمة بمعاجم حديثة في الدراسات النفسية واللغوية والنقدية لتحديد دلالات المفردات الباهرة-إن كان هذا ممكنا !!- من النظرة الأولى، مثل «الوعي» و «الإدراك» و «الأنا الفاعلة» و «القطيعة المعرفية». لكن التعريف المتأخر أيضا لا يقول كثيرا، فهو لا يضيف الكثير إلى تعريف عصفور المبكر للحداثة قبل ذلك بثلاثة عشر عاما، ولا يضيف الكثير في الواقع إلى أي معرفة سابقة عن «الحداثة». فبصرف النظر عن المفردات الباهرة فإن المحاولة تبدأ بتعميم غريب يصف فيه جابر عصفور «الحداثة»بأنها «الإبداع في تحققه على المستوى الثقافي العام». إذا كانت الحداثة هي الإبداع، بهذه العمومية، فلم إذن كل هذه الضجة التي يثيرها الحداثيون العرب!! بل إن القول المغلف بلغة علم النفس في مراوغة مقصودة بأن الحداثة «حالة وعي تنبثق في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المضادة في الإدراك»، وبعد تبسيطه بعيدا عن غموض الحداثة، لا يضيف الكثير هو الآخر. فالإبداع حالة وعي أكيدة، وقد ابتعدنا قرونا طويلة عن المفهوم الأفلاطوني عن محاكاة المبدع للأشياء في عالم المثل والقول بأن المبدع للأشياء في عالم المثل يعيش حالة لا وعي في أثناء اللحظة المبدعة، تنتقل إلى كل من الراوي والمتلقي، وهي بالقطع لحظة تتمرد فيها الأنا الفاعلة-بصرف النظر عن التعريفات النفسية لتلك الأنا

(*) جميع المقتطفات من مراجع أجنبية في هذا الكتاب، فيما لا يرد به نص صريح على اسم المترجم، من ترجمة المؤلف.

الفاعلة عند الحداثيين-على كل القيود وعلى طرائقها المضادة في الإدراك. والمقصود بالطرائق المضادة هنا، كما يشرح الناقد نفسه في الكلمات التالية، هي قيود التقاليد الموروثة التي يجب أن يحقق معها المبدع «قطيعة معرفية» لكي يتم الإبداع. فهذا شرط من شروط الحداثة: «وهذا الوعي الضدي علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة لثقافة الحداثة». وبالرغم من أن جابر عصفور يستدرك في جملته التالية مؤكدا أن الحداثة «لا تعادي التقاليد بمعناها الإيجابي، بل تقيم معها علاقة حوارية»، إلا أن ذلك الاستدراك لا يقلل من أهمية «القطيعة المعرفية» التي تتطلب التصفية الكاملة-وأنا هنا أعيد ترتيب كلماته فقط-للعناصر الثابتة «التي تفرض نفسها على المكونات اللاواعية لهذا الوعي». ولا شك في أن تأكيد القطيعة المعرفية هنا يضع الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة التي ينادي بها الحداثيون العرب، في محاولة لتجميل التأثر الصريح بفكر الحداثة الوافد، في مأزق حقيقي. أما الربط بين الحداثة والتحديث الذي يشير إليه عصفور بقوله بأن منظومة الحداثة «تظل قرينة البحث الذي لا يتوقف لتعرف أسرار الكون والسيطرة عليه فكريا وعلميا» فإنه تعميم آخر لا يستحق المناقشة، فهدف كل معرفة جديدة هو التعرف على أسرار الكون والسيطرة عليه، ومن ثم، وحسب ذلك التعريف الفضفاض للحداثة، فكل معرفة جديدة حداثة!!

وبنفس الشعور بالانبهار بإنجازات الحداثيين العرب، وبدافع الرغبة في رفع معدل ذكائي المكتسب قليلا، بدأت الدراسة الجادة وبشكل مكثف لفكر هذه النخبة التي أنقذت شرف النقد العربي، بعد أن أتيحت لي فرصة نادرة للتفرغ بضع سنوات. وحدث أنني كلما اقتربت من فكر هذه النخبة وجدت نفسي ابتعد عنه، ليس ذلك من باب التعصب الأعمى أو الانحياز المسبق لمدرسة دون أخرى، فقد بدأت التعامل مع الفكر الجديد بقلب وعقل مفتوحين تماما. لكن النفور الذي مررت به، والذي يتزايد يوما بعد يوم مع كل دراسة جديدة، يعود بالدرجة الأولى إلى النغمة العالية للنقاد الجدد، وأقصد بهم الحداثيين من دعاة البنيوية والتفكيك. إن منهجهم في التعامل أو «مقاربة» النص الأدبي، وهو اللفظ المفضل لديهم، هز عندي بعض المفاهيم الأساسية المتعارف عليها حول وظيفة النقد وعلاقته بالإبداع

والتلقي. ربما يسارع البعض إلى القول بأن هذا على وجه التحديد ما يقصده جابر عصفور عند تعريف الحداثة، بحديثه عن ارتباط شاعر «بالمتقدم» في الحاضر وارتباط آخر «بالثابت» فيه. لكن ما يقصده جابر عصفور حقيقة هو تعامل المبدع الحداثي مع المتغيرات الجديدة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية نتيجة التغيرات المختلفة، الاقتصادية والديموغرافية، والتفسخ الذي تعاني منه الحياة في المدينة الحديثة، وهي تغيرات تنتج حساسية جديدة، تبدع بالتالي أدبا جديدا، أدبا «حداثيا». جابر عصفور لم يدع إلى قطيعة معرفية مع تراث الماضي، وإلا فرغت دعوى «الأصالة والمعاصرة» التي يرددها الحداثيون من معناها بالكامل!!

من المتفق عليه، منذ أفلاطون حتى الآن، أو على وجه التحديد حتى ظهور المدارس الحديثة، أن الناقد وسيط بين النص والمتلقي. ولقد كانت الاختلافات الأساسية بين مذهب نقدي ومذهب آخر، تدور في محورها حول ما يمكن أن يجيء به الناقد، من داخله أو من واقعه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، عند تعامله مع النص. ولا يحتاج الأمر إلى أكثر من مراجعة بسيطة لتاريخ النقد لتأكيد تلك المقولة. فمرة يكون دور الناقد التطبيقي هو إثارة النص من داخل النص فقط، دون الاستعانة بأرشيفه الثقافي الخاص من قيم فكرية واجتماعية واقتصادية، وهو قول يعبر عنه «كوليردج» في ذروة الرومانسية بتأكيد مبدأ «التعليق الإرادي للشك The willing suspension disbelief، ومرة يقال إن النص لا يمكن فصله عن ذات مبدعه، ومرة يقال لنا إن النص لا يمكن فصله عن الواقع المادي، الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي الذي أنتجه، إلى تلك التفسيرات التي تتفق جميعا، على اختلافها، على أن وظيفة الناقد هي إنارة النص، سواء جاءت الإنارة تلك من الداخل أو من الخارج، وتقريبه للمتلقي. ونحن هنا نسجل أن كلمة «إنارة» أو «إضاءة» «النص هذه أصبحت لازمة من لوازم الحداثيين العرب. إنهم لا يفتأون يرددونها في كل مناسبة. «معتمدا المنهج البنيوي»، كما تقول حكمت الخطيب، «يستطيع النقد أن يضيء بنية النص»[11]. والسؤال الذي يفرض نفسه عند التعامل مع أي تحليل بنيوي هو: هل يضيء التحليل البنيوي النص حقيقة ؟ إن محاولة الإجابة عن هذا السؤال، عبر سنوات من متابعة فكر النقاد الحداثيين العرب، كانت المفتاح الذي فتح الباب على

مصراعيه أمام إدراك متزايد للتناقضات الجوهرية في فكر النقاد الحداثيين العرب، وهي تناقضات تفوق التناقضات الأساسية في فكر الحداثة الأصلي، ونعني به المصادر الأجنبية التي نقل عنها البنيويون والتفكيكيون العرب. ولنستعرض معا بعض هذه التناقضات والمبالغات في الفكر النقدي العربي في محاولة لكشفها وتفسير أسبابها.

أولا: الحداثة: النسخة العربية

ربما يكون أول سؤال يطرح نفسه هنا هو: هل لدينا حقيقة نسخة عربية للحداثة الغربية ؟ والسؤال يعني ضمنا وصراحة أن النسخة الأولى من «الحداثة Modernism» و «ما بعد الحداثة Postmodernism» نسخة غربية في المقام الأول. ولا أظن أن حداثيا عربيا واحدا يستطيع أن يمارئ في ذلك. إن ما نستطيع أن ندعيه، في أفضل الحالات، أننا، انطلاقا من المفاهيم الأساسية للحداثة الغربية الفنية والأدبية التي بدأت منذ الربع الأخير من القرن الماضي واستمرت معنا أو معهم حتى الآن، وهي فترة قدمت للتراث الأدبي والفني في الغرب الرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية والعبثية، إلى كل هذه المذاهب الفنية والمدارس الأدبية التي انطلقت من موقف الرفض الحداثي لمعطيات الحضارة الغربية والأزمة التي أوصلت إليها إنسان العصر الحديث، نقول انطلاقا من هذه المفاهيم الأساسية حاول الحداثيون العرب منذ أوائل السبعينيات مباشرة، أي في السنوات التي تلت النكسة وسقوط الحلم العربي، تقديم نسخة عربية لحداثة تتعامل مع واقع الحضارة الغربية، وذلك بعد أن حاول المفكرون والمترجمون اللبنانيون، قبل ذلك بسنوات، لفت الأنظار للحداثة دون كبير نجاح. وفي هذا يكتب إلياس خوري في مرحلة مبكرة:

«لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها. فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضته، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية. إنها إطار التكسر الثقافي-الاجتماعي-السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام.. . الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي

شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب، وتنفى فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية، حيث لا تستعاد إلا بوصفها فولكلورا أو دليلا جديدا على تفوق الغرب وقدرته على نفي الآخرين وإبادتهم. البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الإبادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات عبر القبول بتدميرها الجزئي، إنقاذ اللغة... ، الانطلاق من الحد الأدنى من أجل إيقاف التدهور الشامل ومحاولة البناء انطلاقا من هذا الحد الأدنى»[12].

إن تعريف إلياس خوري البعيد عن الغموض اللغوي المعهود للحداثيين العرب يؤكد تفرد النسخة العربية من الحداثة بخصائص تميزها عن الحداثة الغربية، وهي خصائص ترتبط بواقع ثقافي عربي له خصوصيته التاريخية. الخصوصية التاريخية التي يتحدث عنها خوري لها وجهان محددان: الوجه الأول هو فقدان الماضي الثقافي لشرعيته في إطار من الفكر الثقافي-الاجتماعي-السياسي-والوجه الثاني هو تأسيس شرعية للمستقبل العربي، أو الإفلات من خطر الإبادة في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة (ولا بد أن دعوة إلياس خوري هنا تكتسب دلالة خاصة في ظل هيمنة القوة المسيطرة الوحيدة، منذ انهيار الاتحاد السوفييتي وخروجه مؤقتا من ساحة المنافسة، وانتهاء الحد الأدنى من التوازن الذي وجدت فيه دول العالم الثالث حماية جزئية لفترة طويلة). في ظل هذه الخصوصية التاريخية للثقافة العربية يصبح الخيار الحداثي الوحيد المتروك أمامنا هو التحرك إلى الأمام بعد أن فقد الماضي شرعيته. ثم يحدد خوري بعد ذلك مهمة إنقاذ اللغة كأول علامة من علامات هذا التحرك إلى الأمام. الحداثة العربية إذن رفض للواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي العربي، ونظرة إلى الأمام، إلى مستقبل نستطيع فيه إيقاف الإبادة القادمة، وإثبات وجودنا الثقافي. ويتفق شكري عياد مع هذا التوجه الحداثي إلى الأمام انطلاقا من رفض الواقع:

«لم يكن ثمة ما يعوق انتشار الحداثة كمذهب فني محض... إلى جميع أقطار العالم العربي... وهكذا أصبحت الحداثة عقيدة فنية لدى النخبة المثقفة وشباب الفن في مشرق العالم العربي ومغربه. وقد تختلف صفات هذه النخبة في بلد عربي عن آخر، ولكنها تشترك في شيء واحد على

الأقل، هو أنها تشعر شعورا حادا بسقوط الحلم العربي، وعجزها المطلق عن الحركة الفاعلة، هذه الحالة من الإحباط تدفعها إلى البحث عن الخلاف في الفن... وهكذا أصبحت الحداثة مخرجا مناسبا من حالة الضياع التي سقط فيها جيل الثورة والأجيال التالية»[13].

ومع تأكيده على وظيفة الحداثة العربية بوصفها رد فعل للضياع وسقوط الحلم، أو مخرجا مناسبا من واقع يعجز المثقف عن التعامل معه، فإن شكري عياد يؤكد أن للحداثة العربية جانبها الأيديولوجي باعتبارها ثورة النخبة. وباعتبارها ثورة نخبة، فإن الحداثة، بمعناها العربي والغربي على السواء «تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم»، ومن الطبيعي أن يجيء التعبير الفني الذي تنتجه الحداثة «رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيدا للحركة المستمرة في الفن، كالثورة المستمرة في السياسة، ومن هنا كان اللقاء بين الحداثة-ممثلة في السيريالية ثم رافضة للسيريالية-والتروتسكية، كما التقت-بوصفها أيديولوجية النخبة-بالفاشية، وإزرا باوند أوضح مثال»[14]. إن شكري عياد في الواقع ينقلنا إلى الربط بين الحداثة العربية والحداثة الغربية، وهو ما سوف يناقشه بالتفصيل في مرحلة لاحقة من كتابه، وبين الحداثة والإنتاج الفني والأدبي الذي تفرزه، وهو مبحثنا الأساسي الذي يجب أن نتذكره على الدوام. وفي نفس الوقت، فإن الربط الذي يؤكده بين طبيعة الحداثة كرد فعل على الواقع ورفض له من ناحية، وحركة إلى الأمام من ناحية أخرى يبرر الخيار المحدد الواضح أمام الحداثيين بصفة عامة، عربا وغير عرب، وهو رفض التقاليد الفنية السابقة، بل رفض فكرة التقاليد نفسها، وهو تمرد سوف يفسر فيما بعد الكثير من أفكار البنيويين والتفكيكيين، ولكنه خيار يضع بعض البنيويين العرب، أو قل معظمهم في حقيقة الأمر، في موقف يناقضون فيه المبادئ الأساسية للحداثة ويتناقضون مع أنفسهم حينما يرفعون شعار الأصالة والمعاصرة، ويحاولون إعادة قراءة التراث من منظور حداثي، أو استقراء الحداثة في بعض مفردات التراث الثقافي العربي.

وعلى الرغم من التأكيد المتكرر من جانب كمال أبو ديب على أنه يقدم مذهبا بنيويا عربيا أصيلا يفوق بكثير جدا ما قدمه الفرنسيون، فإنه في

أكثر من موقع في تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي المتفق عليه لتعريف مثلث الحداثة، مع تغيير طفيف جدا، فهو يستبدل بـ «التغير» في العلاقات الاجتماعية والإنسانية الذي جاءت به الحضارة الغربية كلمة «الزمن» في رؤيته. ولا أظن أن المسافة الدلالية بين «التغير» الغربية و «الزمن» عند أبو ديب كبيرة. فالزمن هو حامل التغير. ففي تحليله لقصيدة «الجمهرة» للقطامي يكتب كمال أبو ديب: «ويجسد الطلل هنا جوهر ما في تجربة الإنسان الجاهلي من وعي للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التغيير المدمرة.. . وتبلغ حدة هذا الوعي الناجع درجة وصف الزمن بأنه كائن خبل، يمر مرورا عبثيا لا معنى لأفعاله ولا عقلانية فيها.. . كذلك يكتنه النص الطبيعة الضدية للزمن متمثلة في تدميره للحياة الاجتماعية الإنسانية»[15].

وربما كان عز الدين إسماعيل أكثر من كتبوا عن الحداثة العربية أمانة وصدقا مع النفس، فهو وإن كان لا يرجع الحداثة العربية صراحة إلى الحداثة الغربية، إلا أن حديثه عن الحداثة لا يترك مجالا للشك حول أي حداثة يعني، فهو يربط بين الحداثة والواقع، الواقع الثقافي الغربي الجديد بما يمثله من تغيرات هزت نظام العالم كما نعرفه، وولدت قيما جديدة فرضت نفسها على المبدع، وهو في ذلك يستشهد بكلمات حداثي غربي، دون مواربة أو ادعاء، ونعني به «كريستوفر بتلر»:

«لا شك أن موقف هؤلاء الكتاب كان صدى لما طرأ على العالم من اهتزاز في القيم، وشك في الحقائق، نتيجة لاختلاف نظام العالم، وصراع المعتقدات، حتى أصبح ما هو وهم وما هو حقيقة على قدم المساواة، ومن هنا فقد هؤلاء الكتاب ثقتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي. فإذا هم كتبوا-ولا بد لهم أن يكتبوا-صارت كتاباتهم ضربا من اللعب أداته اللغة، لا يقيم وزنا لتقاليد سابقة أو لأعراف أدبية قارة، أو يلبي رغبات فطرية متواترة، أو يستهدف تحقيق لذة لجمهور المتلقين»[16].

إن كلمات بتلر تعبر عن التغيرات الثقافية الجذرية التي ولدتها الحضارة الغربية، وهي تغيرات جاءت مع التقدم العلمي بخطى متسارعة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم الإنجازات التكنولوجية المذهلة، والتغيرات

السكانية التي تمثلت في الهجرة إلى المدينة، والتصنيع، وما استتبع ذلك كله من تغير في سلم القيم التقليدي والعلاقات الاجتماعية، وتراجع القيم الروحية بشكل ملحوظ. وهذه التغيرات ولدت عند الأديب المبدع حساسية جديدة أنتجت بدورها أدبا جديدا، يصفه بتلر في كلماته، وهو أدب يصل إلى ذروته في مسرح العبث الأوروبي في الخمسينيات. ومن أبرز خصائص الإبداع الجديد لعب الأديب باللغة. وقد استطرد عز الدين إسماعيل ليقيم علاقة بين لغة الإبداع الجديدة ولغة النقد:

«وسواء أكان هذا تبريرا لهذا الطراز من الكتابة، أم مجرد تفسير له بوصفه ظاهرة تمتد أطرافها إلى أنحاء كثيرة وبعيدة من العالم، فإن قيامه على أساس من اللعب باللغة قد استتبع من الناقد أن يتلقاه بلعب مماثل، بمعنى أن يلعب الناقد الدور نفسه مع النص، فإذا هو ينشئ كتابة سرعان ما تصبح هي ذاتها موضع قراءة، وتتساوى عندئذ النصوص الكتابية مع النصوص النقدية، التي أصبحت هي كذلك نصوصا كتابية»[17].

إن الربط بين «اللعب»-وهي لفظة ذات دلالة محددة، وذات أهمية محورية في تفكيك «دريدا»، وهو ما سوف نناقشه في حينه، لكن الواضح هنا أن عز الدين إسماعيل يستخدمها ببعض الحرية التي تبعدها عن دلالة «دريدا» هذا الربط بين اللعب في لغة النص المبدع واللعب في لغة النص النقدي، على أساس أن النقاد جاروا المبدعين في لعبهم باللغة هو ربط يسطح الأمور ويبسطها أكثر من اللازم، ويبعدها عن الأسباب الحقيقية لظهور الميتالغة النقدية في ربع القرن الأخير، فالنقاد لم يجاروا المبدعين في اللعب باللغة، لكن التغيرات التي طرأت على لغة النقد ترجع إلى سيطرة نظريات التلقي والأهمية المتزايدة التي اكتسبها القارئ والناقد (المتلقي) باعتباره منشئا للنص الأدبي ومبدعا له. العملية ليست مجاراة سطحية كما قد توحي كلمات عز الدين إسماعيل.

لقد اقتطفت من نقاد الحداثة بشيء من الإطالة، لأبرز عملية التذبذب المستمرة التي يعيشها «هؤلاء النقاد وصعوبة اتفاقهم أنفسهم على تحديد هوية حداثتهم. فهم يتأرجحون بين ادعاء الأصالة وإنشاء حداثة عربية تختلف عن الحداثة الغربية في مقولاتها ومصطلحها النقدي، في الوقت الذي تكشف فيه كتاباتهم بصفة مستمرة عن تأثرهم الواضح، إن لم يكن

نقلهم الصريح، عن الحداثة بمفهومها الغربي. وهنا تكمن أزمة الحداثيين العرب في جوهرها، وهي أزمة يؤكدها شكري عياد في مناقشته لظاهرة الحداثة العربية:

«إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته: حضور في مجتمعه العربي وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية. وحضوره في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية. ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز، لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن... فالحداثي العربي في محيطه العربى يقف ضد الجمود والتخلف، وفي حضوره الغربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية... الخطر في بيئته العربية وعند قرائه العرب، يأتيه من كونه غير مفهوم، في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقي. ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا، لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها، ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات»[18].

لقد وضع شكري عياد يده بذكاء على جوهر أزمة الحداثيين العرب، وهي ازدواجية الولاء، تلك الازدواجية التي حاولوا إخفاءها لسنوات برفع شعار فرغ الآن من معناه وهو «الأصالة والمعاصرة». ازدواجية الولاء التي نتحدث عنها هنا تفسر عملية الانشطار الدائمة والتناقضات القائمة والمستمرة عند الحداثيين العرب، الذين يضعون قدما في المشرق العربي وقدما في الغرب الأوروبي والأمريكي. وقد ظللنا لسنوات نفسر بعض هذه التناقضات على أنها في داخلنا نحن قراء الحداثة العربية، وننحي باللائمة على ما أسميناه بأزمة المصطلح النقدي. كنا نتصرف على أساس أن الأزمة التي تواجهنا ترجع إلى فشل في نقل المصطلح النقدي إلى العربية من ناحية، أو فشل فهم دلالاته من جانب المتلقي من ناحية أخرى، دون أن نعترف في شجاعة بأن الأزمة ليست أزمة مصطلح، بل أزمة واقعين ثقافيين وحضارتين مختلفين. وقبل مناقشة هذا المدخل الحقيقي للأزمة دعونا نؤكد أن هذا لا يعني انتفاء أزمة المصطلح.

نعم هناك أزمة نقل للمصطلح النقدي، لكن أزمة المصطلح لم تكن أبدا

أزمة مصطلح نقدي عربي، فالمصطلحات التي أفرزتها الحداثة الغربية في تجلياتها في المدارس النقدية الحديثة من بنيوية وتفكيكية تثير أزمة عند قراء الحداثة الغربية ذاتها، وتواجههم نفس مشاكلنا مع الفارق، وترتفع الدعوات بين الحين والآخر لتوحيد المصطلح النقدي حتى نصل إلى دلالات معرفية نقدية شبه متفق عليها. وفي تعليق له على بحث دريدا الذي أثار ضجة كبيرة في مؤتمر جونز هوبكنز عام 1966 والذي كان بداية التفكيك، كتب جودسون «A.C. Goodson» أستاذ الشعر والنقد في جامعة ولاية متشجان: «إن بحث دريدا يقنع القراء بأنهم لا يعرفون لغتهم، وأكثر من ذلك، فكرهم. يجب أن تتم دراسة للغات النقد قبل أن يصبح لأي شيء نقوله حول الأدب معنى»[19].

إذا كانت هناك أزمة مصطلح بهذه الخطورة بالنسبة للمتلقي من داخل الإطار الثقافي الذي أفرز هذا الفكر وتلك المذاهب النقدية، فلا بد أن أزمة المصطلح بالنسبة للمتلقي من خارج ذلك الإطار الثقافي أكثر خطورة وحدة. فالمصطلح الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محددة، بل يحدث إرباكا داخل الواقعين الحضاري والثقافي اللذين ارتبط بهما، حري بأن يحدث فوضى في الدلالات المعرفية عندنا أصحاب الأطر الثقافية والقيم المعرفية المغايرة تماما. هذه الفوضى التي ارتبطت بالمصطلح النقدي الذي أفرزته أطر ثقافية ومعرفية مختلفة عن أطرنا الثقافية والمعرفية في العالم العربي، هي حقيقة يجب على الحداثيين العرب التسليم بها لنخرج من الأزمة، بدلا من اتهام كل من يختلف مع الحداثة بالجهل والتخلف. وبالرغم من ذلك فإن جذور أزمة الحداثة العربية أعمق من ذلك بكثير، فالمسألة ليست مصطلحا نقديا مستوردا نتوه في تحديد دلالاته، ولكنها أزمة فكر بالدرجة الأولى، أزمة ثقافة قبل أي شيء آخر.

إننا حينما نستخدم مفردات الحداثة الغربية ذات الدلالات التي ترتبط بها داخل الواقع الثقافي والحضاري الخاص بها، نحدث فوضى دلالية داخل واقعنا الثقافي والحضاري. وإذا كنا ننشد الأصالة فقد كان من الأحرى بنا أن ننحت مصطلحنا الخاص بنا، النابع من واقعنا بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لأن الهوة بين الواقعين الغربي والعربي واسعة سحيقة، لا يكفي الادعاء الأجوف بإقامة جسور فوقها لأن ينسينا

إدراك الاختلاف. وحينما ننسى ذلك الشعور بالاختلاف نقع في المحظور، لأننا نتناسى مجموعة من المحاذير التي تجيء مع هذا الإحساس بالاختلاف.

قد يرد بعض المتحمسين للحداثة والمدافعين عنها بأن ذلك اتهام سطحي متسرع، فالمصطلح الحداثي الغربي الذي يستخدمه الحداثيون العرب يعزل أولا عن دلالاته المعرفية والثقافية، وينقى من شوائب واقعه ليتم استخدامه في الواقع العربي المختلف. وقد تستخدم بعض مقولات كتلك التي قدمها إلياس خوري لتأكيد ذلك الوعي بالاختلاف، فالحداثة العربية نهضوية، إنها حركة إلى الأمام تبحث عن شرعية المستقبل في محاولة لاجتياز التكسر الثقافي الذي ترتب على فقدان الماضي لشرعيته التاريخية. والتكسر الثقافي الذي تهتم به الحداثة العربية اجتماعي-سياسي بالدرجة الأولى، على نقيض الفكر الثقافي الغربي الذي يتناول أزمة إنسان العصر الحديث من منطلق ميتافيزيقي يدعو الكاتب المبدع لمناقشة أزمة الإنسان في علاقته مع الآخر، ومع القوى الغيبية، ودراسة الوجود من كل جوانبه. ونحن-يمضي الحداثيون العرب في دفاعهم-نتعامل مع الإنسان العربي في واقعه المعيش، هنا التخلف الثقافي، الجمود الفكري والرجعية، علاقة الإنسان بالسلطة والنظام السياسي من حيث إنها سلطة تعسفية قاهرة، نحن نستشف مستقبلا أفضل بعد انهيار الحلم العربي. قد يكون هذا صحيحا إلى حد ما، خاصة ما دام الحداثيون العرب باقين تحت مظلة الحداثة الواسعة، لكنهم حينما يخرجون من تحت المظلة العامة ويدخلون مجالات النقد والتنظير الأدبي، وهي المجالات التي أفرزتها الحداثة في الغرب، يستخدمون المصطلح النقدي والأدبي الغربي بكل دلالاته، ويصلون إلى نفس النتائج التي توصلت إليها الحداثة الغربية في تعاملها مع النصوص: فلا نص ولا دلالة ثابتة، لا تفسير نهائي للنص، لا تفسير مفضل أو موثوق به، اللعب الحر للغة، كل القراءات إساءة قراءات... إلى آخر تلك المتاهات التي أدخلتنا فيها الحداثة الغربية ومدارسها النقدية. وإذا كان النقاد الحداثيون الغربيون يقفون فوق أرض واقع حضاري وثقافي يسمح لهم بكل هذا الترف الفكري، فإن أرض الواقع الحضاري والثقافي العربي ليست مستعدة لتقبل ذلك، ونعني به الترف الذي أوصل الثقافة الغربية إلى ما أسماه شكري عياد «أنسنة الدين»، أي إرجاع الدين إلى الإنسان وإحلال الأساطير محل الدين، «حتى أمكن أن

تفهم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته فهما أسطوريا على أنها ترمز إلى تجديد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة... على أن هذا التحول الفكري الخطير في الثقافة الغربية لم يقف عند هذا الحد، بل اندفع بتأثير التقدم المذهل في العلوم البيولوجية إلى حد إرجاع المقدسات والغيبيات إلى جسم الإنسان»[20]، وهو نفس المعنى الذي تؤكده خالدة سعيد في مقال متأخر لها عن الحداثة بمفهومها الغربي في قولها: «إذا كانت الحداثة حركة تصدعات وانزياحات معرفية-قيمية فإن واحدا من أهم الانزياحات وأبلغها، هو نقل حقل المقدس والأسراري في مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش»[21].

إن الواقع الثقافي العربي، يرفض هذا الترف الفكري، يرفض أن تنسحب مظلة الحداثة، بمفاهيمها الغربية والمدارس أو المشاريع النقدية التي أفرزتها، على النصوص الدينية بصفة محددة في محاولات لأنسنة الدين. إذ إن تطبيق مقولات البنيوية والتفكيك على نص ديني بما يعنيه ذلك من القول باللا نص، واللعب الحر للغة بمفهوم دريدا، وبانتفاء التفسير المفضل والموثوق، أو التفسير النهائي، وبتعدد التفسيرات بصورة لا نهائية، يوقعنا في محاذير ربما لا نقصدها. ربما يحدث ذلك-وقد حدث مؤخرا-عن خطأ في تطبيق المنهج النقدي، وليس عن إلحاد أو تجديف، لكنه يمثل خطأ منهجيا في استخدام أدوات نقدية مثيرة للجدل في تحليل نصوص غير أدبية، وفي مثل هذه الحالات فإن الرد يجب أن يكون داخل نفس الإطار الفكري، وعلى تلك الأسس. الرد يكون فقط بالرأي الآخر الذي يجب أن يكون أكثر إقناعا، وليس بالتكفير والعزل ونصب المشانق.

لكن أهم مفردات الواقع الثقافي الغربي هي الأطر الفكرية والفلسفية التي أدت في النهاية إلى ظهور الحداثة وما يتبعها من نظريات أدبية ونقدية. إن دراسة الحداثة الغربية، والبنيوية والتفكيك على وجه التحديد، لا يمكن أن تتم دون دراية بتاريخ الفلسفة الغربية منذ «لوك» و «هيوم»، ومرورا بـ «كانط» و «هيجل» و «نيتشه»، وانتهاء بـ «هوسيرل» و «هايدجر» و «جادامر»، إذ إن الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة تنطلق من قلب التراث الفكري الغربي ومعطياته، خاصة الآراء المختلفة حول الذات. وقد شغل هؤلاء الفلاسفة وآخرون، سيأتي ذكرهم بالتفصيل فيما بعد، أنفسهم بمناقشة

أمور الذات والكينونة والكون والوجود، عبر أكثر من ثلاثة قرون. ولهذا فإن المصطلح النقدي الجديد يستمد القدر الأعظم من دلالته من تلك الخلفية الأساسية من تراث الفكر والفلسفة، إنه يؤسس شرعيته على معرفة المتلقي لهذا التراث الفكري. ورغم ذلك، رغم انتماء المصطلح النقدي الغربي إلى تراث فلسفي غربي، فإن المتلقي المثقف، وليس المتلقي العادي، يجد صعوبة في تحديد دلالته، فما بالنا إذا كان هذا المصطلح الغربي الذي يكتسب شرعيته ودلالته داخل الإطار الفكري للفلسفة الغربية، يستخدم الآن في النسخة العربية للحداثة خارج هذا النطاق الفكري!! إننا نستعير المصطلح النقدي، ونخرجه من دائرة دلالته داخل القيم المعرفية، فيجيء غريبا، ويبقى غريبا، ويذهب غريبا. النتيجة الطبيعية هي فوضى النقد التي خلقها الحداثيون العرب.

وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى الاختلاف. فالحداثة الغربية نتاج واقع يختلف عن الحداثة العربية. وقد أدرك ذلك كاتب لبناني مبكر[22] هو يوسف الخال الذي أبرز ازدواجية الانتماء عند الحداثي العربي:

«أما أن يصبح العالم الحديث عالمنا، أي لا يقوم بيننا وبينه حاجز، فلا يعني أننا أصبحنا تماما فيه، أي أننا تبنينا جميع معطياته ومفاهيمه- الصالح منها والطالح-في حياتنا. فلو كان الأمر كذلك لما كانت القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم.. . وهي: كيف ننشئ مجتمعا حديثا في عالم حديث. هذا التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وكوننا جوهرا في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في علم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستوردا غريبا»[23].

ويلخص شكري عياد في نهاية المطاف التمزق الذي يعيشه الكاتب العربي الذي يعاني من تلك الإزدواجية الدائمة قائلا: «فالكاتب منتم بفكره أو الأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية أي بالأنا، إلى المجتمع العربي. وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث»[24].

إن اختلاف الواقع العربي، وهو واقع تحدده أبعاد تاريخية واجتماعية

واقتصادية محددة، عن واقع العالم الغربي الذي أفرز الحداثة، يجعل نقل الحداثة الغربية بقيمها المعرفية الجديدة، والمصطلح النقدي الذي تولد عنها إلى واقعنا العربي ضربا من العبث في الدرجة الأولى. إن واقع العالم العربي يحدده الظرف التاريخي المتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار خلف وراءه فقرا وجهلا، خلف أمية أبجدية عجزت الأنظمة العربية في بلدان كثيرة عن التعامل معها، ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة، والتي تجعل التطورات الحضارية والثقافية، وتزايد سيطرة الثقافة المهيمنة في السنوات الأخيرة، تجعل التعامل مع هذه الأمية الثقافية كالحرث في الماء. هل يعقل، والواقع الثقافي بما هو عليه، أن نستعير قيم مسرح العبث الغربي، وهو من أبرز ما أنتجته الحداثة الغربية، لنقدم مسرحا عبثيا عربيا يجسد نفس القيم والمفاهيم الواردة؟ وحتى نكون أكثر تحديدا، هل نستطيع أن نقدم لقارئ عربي تنويعات فنية مسرحية على قصور اللغة وعجزها عن التوصيل، بعد أن تغيرت المفاهيم المعرفية التقليدية وحلت محلها مفاهيم حداثية جديدة دون أن تتغير اللغة أو العلاقات بنفس السرعة؟ هل نستطيع أن نقدم ذلك لقارئ عربي أمي تمثل المقولة العبثية بقصور اللغة في ظل الفجوة المعرفية الجديدة بالنسبة له ترفا ثقافيا مبالغا فيه ؟ وهو تساؤل أكثر إلحاحا، بالنسبة للواقع الثقافي والحضاري الذي يؤسس مسرح العبث في النسخة الأوروبية الأصلية. فنحن لا نستطيع أن نقدم لمشاهد أو متلق عربي تطحنه غربة سياسية طاحنة تتمثل في علاقته بأنظمة سياسية غير ديمقراطية في المقام الأول، أنظمة تحرمه من أبسط حقوقه في التعبير الحر عن رأيه واختيار من يحكمه ومن ينوب عنه داخل النظام السياسي، لا نستطيع أن نقدم لهذا المتلقي واقع الإنسان الغربي في عزلته وانغلاقه على ذاته في عالم متغير حلت فيه القيم المادية والتجريبية الجديدة محل القيم الروحية التقليدية، فلا منقذ أو مخلص، ولا حب أو تواصل، ولا حقيقة أو مثل، بل عالم مادي تغرقه الأشياء حتى الاختناق، كما يحدث لبطل مسرحية يونسكو في الساكن الجديد.

تحضرني هنا واقعتان لا أمل من تكرارهما خلال الأعوام الثلاثين الماضية، للتدليل على أن اختلاف الواقع من ثقافة إلى ثقافة يجعل عملية

النقل الأعمى للمصطلح والأداة عملية عبثية في المقام الأول:

الواقعة الأولى حدثت في أوائل الستينيات، عام 1963 على وجه التحديد، أي في الفترة التي كان المثقفون وأنصاف المثقفين المصريين يتشدقون فيها بمسرح العبث. كانت هناك بالفعل «هوجة» مسرح عبث، دعيت مع مجموعة من أساتذتي في ذلك الوقت للاستماع إلى مسرحية جديدة كتبها أديب كان واعدا جدا في كتابة القصة القصيرة، وكان عائدا من لندن بعد سنوات شاهد فيها آخر صيحات العبث الأوروبي. واستمعنا إلى المسرحية الجديدة، وصمت الجميع، وفي حماس الشباب آنذاك اندفعت أنا دون مجاملة قائلا: «هذه ليست مسرحية». لم يكن لما استمعنا إليه في تلك الليلة علاقة بفن الكتابة المسرحية العبثية أو غير العبثية، لقد أخذ الأديب لغة مسرح العبث المتقطعة، وعدم قدرة الشخوص على التواصل باستخدام مفردات اللغة التقليدية بمعناها الحرفي معتقدا أنه يكفي أن تكتب «كلاما فارغا» لتكتب نصا عبثيا. لم يدرك آنذاك أنه إذا كانت اللغة قاصرة عن الدلالة داخل النص المسرحي في علاقات معقدة بين شخصيات تحكمها الغربة والعزلة، فإنها بالنسبة للمتلقي في خارج النص ثرية بلا حدود في قدرتها على الدلالة وإحداث المعنى. لم يدرك ببساطة ارتباط النسق اللغوي، أو الأنساق اللغوية بواقع حضاري وثقافي خاص بالواقع الغربي، فجاءت محاولته «كلاما فارغا». وجدير بالذكر، أنه، رغم «هوجة» العبث آنذاك، لم يقدر لتلك المحاولة أن ترى النور.

الواقعة الثانية هي محاولة توفيق الحكيم كتابة مسرح عبثي، وهي المحاولة التي تمثلت في يا طالع الشجرة (1962). ورغم أن المسرحية أثارت بعض الاهتمام والكثير من الجدل آنذاك فإنها سرعان ما تراجعت من «ريبرتوار» الحكيم المسرحي، واستقرت في نهاية الأمر في موقع متواضع من تاريخه المسرحي. إحقاقا للحق، إن المسرحية تعتبر أقرب المحاولات العربية لكتابة مسرح عبثي على الطراز الغربي، وهي في هذا تتفوق على محاولته الثانية «مصير صرصار» فهي تقدم شخصيات منغلقة على ذواتها غير قادرة على الاتصال والتوصيل، حبيسة سجن لغة قاصرة، ثم إن واقعها المسرحي، أو حدثها يمزج بين الواقع والوهم في تبادل رائع يجهد المتلقي ويبقيه متحفزا يقظا طوال الوقت. لكنها لم تنجح في مد أي جذور في

عالم توفيق الحكيم أو في الواقع المسرحي المصري، والسبب واضح وضوح الشمس، أنت لا تستطيع أن تقدم واقعا ميتافيزقيا لجمهور يشغله واقع مفرداته: لقمة العيش، وحرية التعبير والديمقراطية السياسية.

وينقلنا منصور الحازمي إلى إشكالية أخرى من إشكاليات الحداثة العربية، وما استتبع ذلك من تبني نفس المدارس والمشاريع النقدية التي أفرزتها الحداثة الغربية، ونقصد بها الفجوة المزدوجة القائمة بين واقع المجتمعات العربية والمدارس الجديدة التي يستوردها الحداثيون العرب، من ناحية، وبين تطور الآداب الغربية الذي أدى بطريقة طبيعية إلى الترحيب بالجديد التجريبي وتطور الآداب العربية التي تفرض عليها مذاهب جديدة غريبة على تطورها، من ناحية أخرى:

«وهكذا نجد أن المذاهب الأدبية الكبرى-الكلاسيكية والرومانسية والواقعية-التي عرفتها الآداب الأوروبية في مدى ثلاثة قرون اجتازها الأدب العربي الحديث في زمن يسير لا يجاوز نصف قرن تقريبا. لقد كانت الآداب الأوروبية تتطور ببطء وتتجدد بتجدد مجتمعاتها وأحوال عمرانها، أما الأدب العربي الحديث، فقد كان-ولا يزال-يجتاز المسافات قفزا، ويطوي الزمن طيا. فكانت النتيجة أن ضعفت الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث وبين واقع المجتمعات العربية التي لا تستطيع-مع الأسف-أن تتطور فكريا بالسرعة التي تتطور بها نظريات الأدب المستوردة»[25].

أما أمينة رشيد فتنقلنا إلى فجوة أخرى بين المذاهب الأدبية والنقدية الأوروبية وتجلياتها في واقعنا الثقافي العربي، ونعني بها الفجوة الزمانية الواضحة. وتاريخ الحركة النقدية الحديثة والمعاصرة تجسيد حي لتلك الفجوة، فالضجة التي أثارها أنصار النقد الجديد في مصر في أوائل الستينيات على سبيل المثال بدأت بعد أن كان النقد الحديث-ممثلا في مدرسة إليوت وأتباعه-قد وصل إلى ذروته وانحسرت موجته بالفعل في الواقع الثقافي الغربي. ونفس الشيء بالنسبة للبنيوية التي بدأ الاهتمام بها في العالم العربي في مطلع الثمانينيات في الوقت الذي كانت فيه موجة البنيوية قد تكسرت منذ ما يزيد على خمسة عشر عاما على شواطئ التفكيك بقيادة جاك دريدا. بل إن التفكيكية ذاتها كانت في أوائل الثمانينيات

قد بدأت تتلقى ضربات التاريخية الجديدة[26].

أما الإشكالية الأخيرة التي تثيرها الدعوة للحداثة العربية فهي التناقض الأساسي في موقف الحداثيين العرب بين رؤاهم النهضوية المستقبلية- والتي تنطلق من حركتهم إلى الأمام رفضا للحاضر المحبط والواقع الذي فقد شرعيته، وتمردا على التقاليد الموروثة-وبين محاولة إعادة تفسير التراث الثقافي، أو استقرائه للوصول إلى تأكيد تراثي لمقولاتهم الحداثية الجديدة. ولا أظن أن مفكرا أو لغويا عربيا كتبت عنه دراسات وقدمت رسائل جامعية للماجستير والدكتوراه كتلك التي كتبت عن عبد القاهر الجرجاني في السنوات العشر الأخيرة. أما دراسة كمال أبو ديب للشعر الجاهلي من منظور بنيوي، أصيل أو مستورد، فهذا موضوع آخر يستحق وقفة طويلة في حينها. ويوجز شكري عياد ذلك الموقف بتناقضه الواضح في كلمات حاسمة حازمة: «فهذه الأقلية التي يردد الكثير من أفرادها.. . شعار الأصالة والمعاصرة لا تحقق معنى هاتين الكلمتين، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف. وربما أصبح هذا الشعار مبتذلا عند أكثرهم الآن ولكنهم لا يقدمون لنا عوضا عنه، شيئا أفضل»[27].

إن فرضيات الحداثة نفسها، التي يرفعونها شعارا مميزا لهم، يفصلهم عن بقية القطيع من غير الحداثيين، هي رفض صريح لمقولة الأصالة والمعاصرة، لأن الحداثة في جوهرها تجسد شعارا آخر ربما يكون «الأصالة أو المعاصرة». فالجمع بينهما أمر شبه مستحيل. والشعار الذي يرفعه الحداثيون العرب هنا لا يحمل إلا معنى واحدا. فالأصالة هنا لا يمكن إلا أن تعني نقيض المعاصرة. هذا باستخدام مبدأ «الثنائيات المتعارضة» عند البنيويين، والتي تحدد كل منها دلالة الأخرى. الأصالة إذن تعني العودة إلى التراث. ولنتوقف قليلا عند الدوافع المحتملة لرفعهم لذلك الشعار لسنوات طويلة.

قد يكون الاحتمال الأول الذي يرد إلى الذهن، أن ذلك الشعار من قبيل الدفاع المسبق الذي يتبناه الحداثيون العرب، ضد أي اتهامات محتملة بالنقل عن الحداثة الغربية والتبعية لها. وقد يكون الاحتمال الثاني من باب التفاخر والتباهي العربي التقليدي الذي يحاول، عن طريق إعادة قراءة التراث واستقرائه، إثبات أننا سبقنا الحداثيين الغربيين في بعض المفاهيم

الأساسية للحداثة. أما الاحتمال الثالث، وأظنه يبتعد بنا قليلا عن مفهوم الأصالة الذي يحدده الشعار، فهو المحاولة المشروعة من ناحية المبدأ لإعادة قراءة تراثنا الإبداعي، باستخدام أدوات المدارس النقدية الحديثة التي أفرزتها الحداثة الغربية، وهي محاولة مشروعة ما دامت تهدف إلى إضاءة النصوص التراثية، وليس إضاعتها كما حدث في الواقع عند كمال أبو ديب.

لكن الثمن الذي يدفعه الحداثيون العرب باهظ يكلفهم مصداقيتهم بالدرجة الأولى. فالمناداة بالأصالة تفقدهم حداثتهم القائمة على الرؤية النهضوية والمستقبلية، لكن الأهم من ذلك أن قراءة التراث الإبداعي واستقراء التراث اللغوي والنقدي لتأكيد مقولات حداثية في التراث، يعيداننا إلى نقطة الصفر المتمثلة في عمومية تعريف الحداثة في نسختها العربية. إن استقراء مقولات حداثية في التراث تخل بالمثلث العضوي للحداثة وتسقط أحد أضلاعه، وهو الواقع الجديد الذي جاءت به متغيرات العصر. فإذا أثبتنا-بإعادة قراءتنا للتراث من منطلق الأصالة-أن شاعرا في القرن الأول قبل الهجري، وأن مفكرا آخر في القرن العاشر الهجري كانا حداثيي الفكر، أصبح كل كاتب، عبر عصور الأدب والفكر النقدي، كاتبا حداثيا. مرة أخرى، لماذا كانت كل هذه الضجة إذن؟

ثانيا: النص بين موت المؤلف ومولد الميتانقد

توقفت طويلا-لا يملك القارئ إلا أن يتوقف طويلا-أمام نماذج من النقد البنيوي العربي. حاولت جهد استطاعتي أن أنسى كل المقولات النقدية التي تعلمتها. تجردت منها جميعا، ووقفت أمام تلك النماذج بقلب وعقل مفتوحين، وفي كل مرة كنت أحاول أن أجيب عن سؤالين فقط: 1- ماذا يريد الناقد هنا أن يقول ؟ 2- أين القصيدة أو القصة القصيرة من هذا ؟ وفي كل ذلك كنت أضع أمام عيني المقولة التي يرددها الحداثيون العرب وخاصة البنيويين منهم: «معتمدا المنهج البنيوي يستطيع الناقد أن يضيء بنية النص. أن يرى إلى حركة العناصر وأن يصل إلى الدلالات فيه»[28]. أما التفكيكيون منهم فلهم وقفة أخرى سوف تأتي في حينها، وإن كان السؤالان سيظلان دون تغيير، في محاولة للوصول إلى إجابات مقنعة.

في محطتنا الأولى، محطة البنيوية، سوف نتوقف عند ثلاثة نماذج، ثلاثة نماذج فقط من بين العشرات التي توقفت أنا عندها في محاولة للإجابة عن السؤالين: ماذا يريد الناقد قوله ؟ وأين النص ؟

سوف نتوقف عند معالجة أو: مقاربة «Approach» -مع ما في هذه الترجمة من تعسف-قصيدة تراثية، وهي إحدى القصائد التي يقاربها كمال أبو ديب في تطبيقه لمنهجه البنيوي على الشعر الجاهلي، وقصيدة حديثة «تقاربها» حكمت الخطيب، وقصة قصيرة تقاربها هدى وصفي.

وقفتنا الأولى مع مقاربة كمال أبو ديب لمعلقة امرئ القيس المشهورة والتي تبدأ بالبيت:

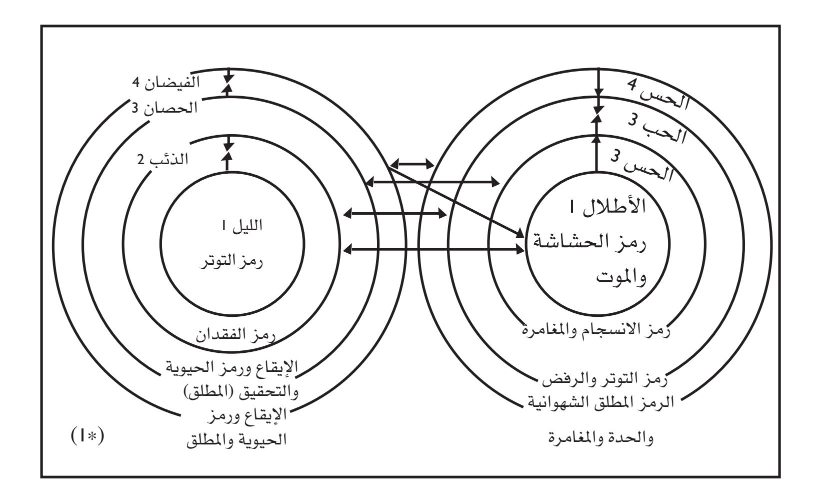
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والتي يسميها القصيدة الشبقية Eros poem.

ويهمنا في البداية أن نشير إلى أن أبو ديب يذكر مبكرا أنه في تطبيقه للمنهج البنيوي على الشعر الجاهلي، يعتمد على الدراسة المورفولوجية التي قام بها «فلاديمير بروب» عن الوحدات البنائية المكونة للحكايات ومفردات «ليفي شتراوس» في تحليله للأسطورة. وهو ما يناقض قوله بأنه يقدم منهجا بنيويا جديدا يسبق به الأوروبيين كثيرا جدا. لنعد إلى تحليله أو مقاربته لمعلقة امرئ القيس.

إن القارئ يجهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية، وتلك التي تقدم تحليلا نحويا للقصيدة. لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة لا تحددها المعلومات الهندسية) تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدا مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تماما، بعد أن ابتعد أميالا عن النص الشعري، بدلا من الاقتراب منه. وسوف نقدم هنا نموذجا واحدا لتلك المتاهات التي تدخلنا فيها مقاربة الناقد للقصيدة. عند نقطة ما يتحدث أبو ديب عن البنية المفتوحة ويقابلها بالبنية المغلقة قائلا: «ونرى في القصيدة الشبقية مظهرا معقدا آخر من مظاهر البنية المفتوحة-إذ تتحرك

البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى (نستطيع متابعة ما يقوله الناقد حتى الآن)، وكما يبدو في النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطا عموديا بالدائرة التي تليها، ولكنها ترتبط ارتباطا أفقيا كذلك بالدائرة التي تتفق معها في الانفجار السابق للدوائر، وتشكل أحيانا ما يكون أساسا نوعا من الوحدة التكوينية (حتى الآن ومع كثير من الجهد يمكن متابعة ما يحدث من انفجارات)[29]. ثم يفاجئنا بعد ذلك برسومه التوضيحية لتلك الدوائر المتداخلة عموديا وأفقيا والمتفجرة:



ويقف الإنسان في ارتباك أمام تلك الدوائر محاولا فك طلاسمها، وتثور في الذهن أسئلة كثيرة مقلقة: أين القصيدة في كل هذا ؟ فإذا استطعنا فك طلاسم الرسم التوضيحي(!!) فرض السؤال التالي نفسه فرضا: هل اقتربنا حقا من القصيدة ؟ ثم، هل تحولت رائعة امرئ القيس إلى ذلك الطلسم الذي يلفت الانتباه إلى نفسه أولا وأخير؟

ربما تكون المشكلة في تلك الرسوم البيانية أو الإيضاحية التي لا توضح شيئا، أما تحليل القصيدة باستخدام مفردات اللغة المعروفة فقد يكون أوفر

(*1) بالرغم من أن الرسم التوضيحي صورة طبق الأصل من المصدر، فقد تم تصويت كلمة «زمن» في الأصل إلى «رمز» إذ يبدو أنه حدث خلط نتيجة خطأ مطبعي في النص الأصلي

حظا. فلنعد إلى اللغة المكتوبة حيث نستطيع أن نقف فوق أرض أكثر صلابة قليلا، حينما ينتقل أبو ديب إلى مناقشة الشرائح اللغوية المكونة للنص «وإعادة ترتيب الشرائح» يكتب:

ويمكن من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي:

توجد أ وكانت هناك ب. وتوجد ج وكانت هناك د. وكانت هناك أ و ب ا وكان هناك (أو هناك الآن) ج ا + د ا ولكن التوافق بين أ وأ ا، وب وب ا إلى آخره ليس هو كل شيء. إذ إن صيغتي ج ا و د ا ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جدا من د ا، على حين أن ج وج ا ليستا قريبتين. وهذا بسبب أن ج، ج ا تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة[30].

إن على دارس الأدب، وليس فقط المتذوق العادي، أن يعيد تسليح نفسه بدراسة الجبر، وإن كان من المشكوك فيه أن يكون لذلك كبير فائدة، إذ إن الجبر يخضع لقواعد عامة تحكم معادلاته وتحدد العلاقات بين رموزه والنتائج الصحيحة التي يجب الوصول إليها، وكل ما عداها خاطىء تماما. أما هنا فإن التمسك بالصيغة العلمية في معالجة النص الأدبي، يقدم لنا مجموعة من المعادلات التي لا يعرف القواعد التي تحكم حركتها إلا الناقد نفسه. فهذه القواعد العامة موجودة في عقله هو. وسوف نعود لمناقشة هذا النقد العلمي المظهر للقصيدة بعد استعراض المحطة التالية.

المحطة الثانية في رحلتنا مع نماذج التحليل البنيوي ومقاربتها للنصوص الأدبية بهدف إضاءتها، هو تحليل حكمت الخطيب لقصيدة حديثة، هي «تحت جدارية فائق حسن» لسعدي يوسف. ولكي نتابع معا بعض ما تفعله الخطيب مع النص دعونا نقرأ معا بعض الأبيات التي تناقشها من القصيدة:

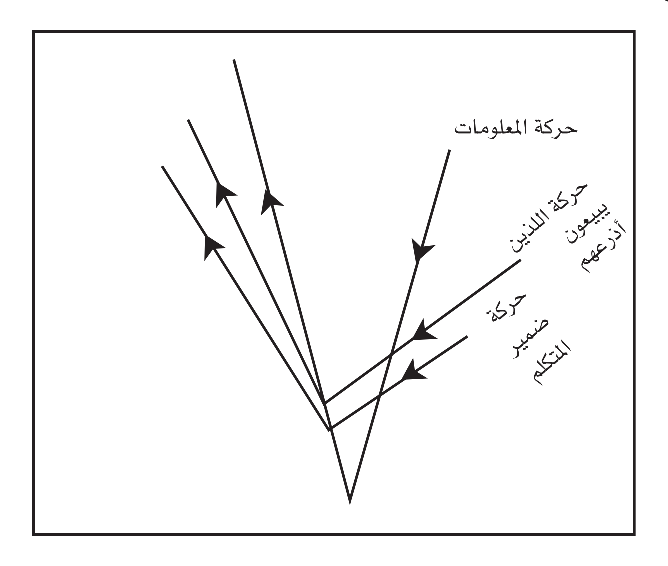
تطير الحمامات في ساحة الطيران. البنادق تتبعها،
وتطير الحمامات. تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا ...
وإذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوسا يبيعون أذرعهم: ...
تطير الحمامات في ساحة الطيران. تريد جدارا لها
ليس تبلغ منه البنادق، أو شجر للهديل القديم...
ارتفعنا معا في سماء الحمائم...

تحلل حكمت الخطيب هذه الأبيات على وجه التحديد على النحو التالي:

تتحدد العلاقة بين حركة الحمامات والحركات الأخرى لمكونات عالمها

كعلاقة تداخل لا صدامية فيها: حين تسقط الحمامات تسقط فوق أذرع من جلسوا في الرصيف. تدخل في حركة أذرعهم، وحين تعاود حركتها يدخلون في حركة الطيران التي هي حركتها. يقول الشاعر «ارتفعنا معا في سماء الحمائم» في اتجاهها العمودي تلتقي حركة الحمامات وحركة مكونات عالمها الأخرى. تتوحد الحركات كلها في فاعلية النهوض والطيران. تقوى في توحدها وتستمر في التحليق(31).

ثم تتحول بعد ذلك إلى توضيح العلاقة بين هذه الحركات بالرسم التالي:



أما **المحطة الثالثة** في رحلتنا مع مقاربة النصوص الأدبية، فهي تحليل هدى وصفي لرواية الشحاذ لنجيب محفوظ، حيث تبدأ مقاربتها باستعراض «الحدوتة» معتمدة على قراءاتها لـ «شلوفسكي» و «تودوروف» و «ياكبسون». وتستهل هدى وصفي ذلك العرض البسيط بمعادلة-إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، فهي وإن كانت تبدو علمية ظاهريا، لا تمت للمعادلات العلمية بصلة- تعتبر العمود الفقري لمقاربتها للرواية. تقول هدى وصفي: «ويقودنا هذا إلى ملاحظة عامة، هي أن الإنسان-منذ قديم الزمان-يستمتع بالحواديت أو الحكايات التي تعبر عن مغامرات وجودية أو اجتماعية تنمو حسب

جدلية تكاد تكون دائما متشابهة:

أ ≠ ب

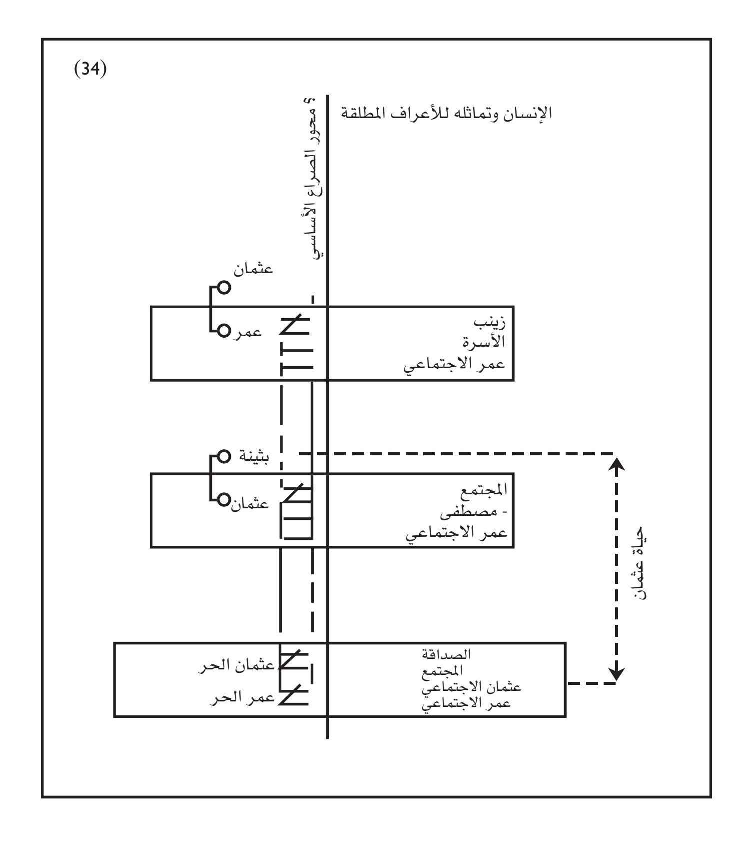
أسرة + مجتمع ≠ عمر[32]

وبعد تقديم ملخص لأحداث الرواية تربطه ببنية تصورها كالتالي:

صراع - معركة - خلاص

(أ ≠ ب) استمرارية الحدث (أ ≠ ب)[33]

ثم تقدم رسما للنسق العام للشخصيات تحاول أن تفسر فيه معادلاتها.



إن «المقاربة» البنيوية كما تجسدها معالجة البنيويين للنصوص الأدبية لا تقارب النص في المقام الأول، وفي نموذج كمال أبو ديب اختفى النص وراء محاولاته «علمنة» معالجته. ربما يكون تحليله علميا ولكنه لا يساعد

على فهم النص. لقد حجبته تماما رسوماته ومعادلاته وطلاسمه، إضافة إلى أنه في ذلك كله ينطق النص بما ليس فيه. صحيح أن مبدأ انتفاء القصدية له وجاهته، وأننا لا نستطيع أن ننطلق في تعاملنا مع نص أدبي من نقطة ما كان يقصد الشاعر قوله، لكن يبقى رغم فلك ما قاله الشاعر بالفعل، وهو القصيدة ذاتها، لكن ما يفعله أبو ديب هو إخفاء القصيدة أو حجبها وراء كم هائل من التحليل البنيوي الذي يرتدي مسوح العلمية. إن كمال أبو ديب في مناقشته لترتيب جمل امرئ القيس مستخدما رموز الجبر ومعادلاته يختم ذلك التحليل بجملة لافتة للانتباه، فهو يقول بعد كل تلك الطلاسم: «وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي». ثم يمضي بالفعل ليعيد ترتيب شرائح الأبيات. قد لا يتوقف الكثيرون عند محاولة كمال أبو ديب فرض نظام جديد، نظام يتوصل إليه الناقد، على قصيدة تم إبداعها. وليس في هذا قراءة لفرضية لا أساس لها في كلمات أبو ديب، ولكنه في صلب البنيوية. بارتدائهم مسوح العلم يحاول البنيويون في الواقع تبني المنهج العلمي القائم على أن يبدءوا من التجربة الفردية داخل المعمل، للوصول إلى قوانين عامة ليعاد بعد ذلك تطبيقها على الحالات الفردية المماثلة. هذا ما يفعله العلم، وهذا ما يريد البنيويون تحقيقه، فهم يريدون عن طريق تحليل البنى الصغيرة داخل قصيدة ما الوصول إلى بنى تحكم علاقات القصيدة، ثم إلى بنى كلية يمكن تطبيقها على قصائد أخرى. وهذا في الواقع ما تقوله سيزا قاسم صراحة في دراستها عن السيموطيقا.

إن مناقشة العلامات المكونة للنص الأدبي من وجهة نظر سيزا قاسم، تتم على أساس أنها تتآلف وتتسق طبقا لقوانين محددة، «فلا بد من تحليل تلك العناصر والكشف عن ماهيتها، وقد يؤدي هذا التحليل إلى استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض، أي إلى معرفة النظام الكامن وراء النص الأدبي» وتخلص من هذا صراحة إلى: «ومن ثم، يمكن القول إن النقد الأدبي لن يتطور إلا من خلال خوض مثل هذا المسار: أي من خلال طرح تصور عام مجرد للبنيات الكامنة وراء صياغة النص الأدبي ثم من خلال تطبيق هذا التصور على النص الأدبي أو مجموع النصوص الأدبية، وهذه الخطوة الإجرائية هي التي يمكن أن تدفع بمعرفة آليات

صياغة النصوص الأدبية قدما»[35].

إن ما يريد البنيويون تحقيقه صراحة ودون مواربة هو التقنين للإبداع، فالحديث عن البني الصغرى والبنى الكبرى والأنساق العامة، ومحاولة إعادة ترتيب الوحدات المكونة للقصيدة، كما يفعل أبو ديب، وإسقاط حكم صريح على أن ترتيبه، هو الناقد وليس مبدع القصيدة، كان أفضل للقصيدة ؛ كل هذا يعني محاولة تحقيق تقنين للإبداع. أليس هذا ما يحدث في ميدان العلوم التجريبية ؟ والناقد البنيوي يرى أنه ليس أدنى من العالم التجريبي. وهنا تكمن خطورة المشروع البنيوي من أساسه. فلو افترضنا أن الناقد البنيوي نجح إلى درجة ما في الوصول إلى قوانين عامة تحكم النشاط الإبداعي في الشعر أو المسرحية أو الرواية مثلا، فماذا يكون مصير نص جديد لا يلتزم بهذه القوانين ويخرج عليها ؟ والإجابة عن هذا التساؤل تمثل تاريخ العلاقة بين النشاطين الإبداعي والنقدي منذ البداية حتى الآن. لقد ظل الإبداع يقنن لنفسه، الإبداع فقط. ولا أظن أننا نضيف جديدا إذا قلنا إن كتاب الشعر لأرسطو لم يقنن حقيقة للتراجيديا، بمعنى أنه انطلق من فراغ بعيدا عن الممارسات المسرحية الموجودة في ذلك الوقت. والمعروف أن قواعد بناء التراجيديا، وكل ما ذكره أرسطو عن الصراع والحوار والاكتشاف والانقلاب والبطل التراجيدي جاء استقراء لرائعة سوفوكل المعروفة «أوديب ملكا». الإبداع هو الذي كان دائما يقنن لنفسه. ومهما بلغ نجاح النقد والنقاد في التقنين للإبداع انطلاقا من ملاحظة النصوص الفردية المبدعة ثم استنباط القواعد منها، والانتقال بعد ذلك إلى التقنينات العامة، فسوف يظل ذلك التقنين معرضا للانهيار بالكامل حينما يجيء إلى الوجود نص إبداعي جديد، يخرج على تلك القوانين، ويفرض قوانينه هو. وعندها سوف يضطر النقد من جديد لمحاولة التقنين، وهكذا إلى مالا نهاية. وهذا يؤكد عبث الجهد الذي يبذله البنيويون في محاولاتهم الأخيرة.

أما نموذج حكمت الخطيب في «مقاربتها» البنيوية للقصيدة فهو نموذج اخترته عشوائيا من بين عشرات النماذج المماثلة لمناقشة مبدأ إضاءة النص. الإضاءة بتعريفها البسيط، وبعيدا عن النصوص الأدبية وتفسيراتها تعني إلقاء الضوء على منطقة مظلمة، وأن الرؤية قبل الإضاءة غيرها بعد تلك

الإضاءة. فإذا طبقنا فلك التفسير المادي البالغ البساطة على النصوص الأدبية فإن إضاءة النص تعني ببساطة إلقاء الضوء على مناطق مظلمة في النص المبدع، أي تحقيق درجة أكبر من وضوح رؤية المتلقي للنص، وهذا يعني أن المناطق التي تتم إضاءتها نقديا من نص ما كانت مبهمة أو غامضة أو غير محددة. فما هو مقدار الإضاءة الذي تحققه حكمت الخطيب لبعض أو كل جوانب القصيدة موضوع المقاربة ؟ كيف يستطيع المتلقي أن يرى القصيدة بدرجة أعلى من الوضوح حينما يقال له إن العلاقة تتوحد بين الحمامات والحركات الأخرى لمكونات عالمها، وإن هذه العلاقة علاقة تداخل لا صدامية فيها ؟ ما هي الإضاءة التي تحدثها كلمات الخطيب حينما تصف حركة سقوط الحمامات قائلة بأنها تدخل في حركة أذرع من جلسوا على الرصيف، ثم إن هؤلاء أنفسهم يدخلون بعد ذلك في حركة طيران الحمامات ؟ وهكذا كانت مقاربتها الطويلة للنص، ثم إن ذلك التركيز الشديد والذي لا يساعد في تقريب القصيدة من المتلقي في حقيقة الأمر، يحرم القصيدة الرائعة من قدرتها المستمرة على الإيحاء عن طريق الرمز. إنها تفرغ من الدلالات المتعددة التي تملكها أصلا. ولا بد أن ذلك النوع من المقاربة التجريدية القائمة-على حد قول محمد الناصر العجيمي-«على شكلنة المادة بإثبات وجوه من التناظر والتقابل في مستوى التعبير اللغوي» هو التأثير الباقي للشكلية الروسية، والتي سنعرض لها في بعض التفصيل فيما بعد.

أما نموذج هدى وصفي فهو أفضلها جميعا في تأكيده لمقولة تتردد كثيرا، ولا تخلو من وجاهة، مفادها أن البنيويين يقدمون أفضل مقارباتهم للنصوص الأدبية بعيدا عن منهج بنيوي يتسم بعلمية زائفة ولا تختلف عن منهج تحليل يقوم على قراءة لصيقة للنصوص. يتميز تحليل هدى وصفي بانفصام واضح لا تخطئه عين القارئ المدرب بين نموذج بنيوي لا يقارب النص، بل يحجبه خلف ادعاءات بالعلمية ولغة نقدية تلفت النظر إلى نفسها أكثر مما تلفته إلى النص، ونموذج تحليلي يحقق الإنارة المنشودة لرواية نجيب محفوظ. ولنتوقف قليلا عند رسوم هدى وصفي التوضيحية، أو التي يفترض أنها كذلك.

حينما قرأت دراسة هدى وصفي «البنيفسوية» أو «النفسبنيوية»-لا أظن

أن هناك فرقا كبيرا-لأول مرة منذ بضع سنوات وقفت حائرا، بل عاجزا تماما عن فهم هذه الرسوم، وخاصة الرسوم التي تماثل معادلات علم الجبر، ولم يفارقني نفس الشعور حينما بدأت القراءة الجادة المنظمة في مرحلة الإعداد للدراسة الحالية. وقد تعمق لدي نفس الشعور عند قراءة هذه الرسوم مرات عديدة قبل وأثناء كتابة هذه السطور. وما أكثر ما اتهمت نفسي بنقص الذكاء الفطري والمكتسب على السواء. كانت حيرتي-ولا تزال-تقوم على محاولة فك طلاسم أشباه المعادلات الجبرية من ناحية، وتأسيس علاقتها بالنص الأدبي، أو نجاحها في تحقيق المعنى، من ناحية ثانية. خاصة أن هدى وصفي تحدد هدفها من الدراسة وهدف النقاد الحداثيين جميعا، وهو: «تأصيل دراسات تحاول تطوير منهج علمي في النقد، يبتعد عن الانطباعية التي تغرق فيها الدراسات النقدية، على وجه العموم». ودعوني أشارككم بعض تساؤلاتي حول أشباه المعادلات مع وضع التنويه إلى أنني ما زلت أذكر بعض أساسيات علم الجبر وكيف تعمل المعادلات. والتساؤلات هنا تدور حول المعادلتين معا:

« ؟̸ ≠ ب̸ أو ؟ ≠ ب» ثم « ؟̳ ≠ ب̸»

على قدر معرفتي فإن هذه الرموز لا تشكل أي معادلات جبرية أو هندسية. ولهذا لا تقدم قانونا عاما، وهو مطمح البنيويين بصفة عامة، كما تشير إلى ذلك هدى وصفي في موقع آخر من الدراسة. ربما تكون هذه الرموز منقولة عن أصل فرنسي-وليس في هذا اتهام أو عيب، فأفكارنا الحداثية كلها مأخوذة منقولة-لكن الإشارة إلى النقل تعني أن السياق الأصلي ربما يعطي هذه الرموز معنى، وإن كنت أشك في ذلك كثيرا. بصرف النظر عن كونها منقولة أو أصيلة، فإن هذه الرسوم تثير تساؤلات فشلت حتى الآن في الإجابة عنها: ما معنى علامة الاستفهام، وإلى أي شيء تشير؟ وهل علامة الاستفهام بشرطة غيرها من دون شرطة ؟ وهل هناك فارق بين الباء بشرطة والباء من دون شرطة؟ وعلامة التوازي فوق علامة (=) هل تختلف عن علامة التساوي تحت علامة الاستفهام ؟

وهل تختلف علامة الاستفهام المفردة عن علامة الاستفهام وتحتها علامة التساوي ؟ ثم ما هي علاقة كل هذا بتحقيق معنى النص ؟ سبق أن قلت إنني لا أملك الإجابة!!

في مقابل تلك المراوغة البنيوية وهي ترتدي مسوح العلم دعونا نتوقف عند بعض مما تقوله هدى وصفي بعيدا عن البنيوية:

ويتغلب المأسوي على الدرامي، إذ إن عمر-بالرغم من الظروف التي كان عليه أن يجتازها-لم يدخل في صراع حقيقي، لا في الماضي، عندما تخلى عن العمل السياسي، ولا في الحاضر، عندما هجر الأسرة. ويبدو أن «محفوظا» تحاشى ذلك رغبة في إبراز مصير إنسان يرزح تحت وطأة القدرية. وبما وقف عمر في الفصل العاشر موقف مواجهة لم تكن حقا عنيفة ولكنها كانت فاصلة بالنسبة للعلاقة التي تربطه بابنته بثينة الشاعرة، فعلى حين تعتقد الابنة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت تريد أن تستوثق مما إذا كانت هناك امرأة أخرى في حياته، وهي التي كانت ما تزال ترى فيه صدقا وشاعرية لم يعد هو نفسه يؤمن بهما) نجد أن عمر يلجأ إلى الكذب، وذلك رغبة منه في الحفاظ على صورته التي تعيش في مخيلة ابنته[36].

إن كلمات هدى وصفي هنا ليست من البنيوية في شيء. إنها نموذج للمنهج التحليلي في أفضل حالاته، حينما يقارب النص، ويحقق إنارته ومعناه.

إن ما يحققه البنيويون في حقيقة الأمر ليس «إضاءة النص» بل حجب النص بتركيز النقد على لغته وأدواته قبل الاهتمام بالنص المبدع، وهذا التركيز على الميتالغة من جانب نقاد الميتانقد الحداثيين، يصحبه ولا شك الكثير من الصخب ولفت الأنظار للنص النقدي، بعيدا عن النص المبدع. وهم في هذا كله يفرضون على النصوص الأدبية «نظاما ليس نابعا منها، ولا كامنا فيها، بل هو سابق ومسقط عليها. وأنه يحتمي بالتجريد والغموض لعجزه عن السيطرة على المادة»[37]، ولا يجانب العجيمي الصواب حينما يقسو على قراءة أبو ديب لتراث الشعر الجاهلي:

ولما لم تسعفه القصيدة بشواهد تدعم ما يقرر...... عمد كعادته في مثل هذه الحالات إلى اللف والدوران برسم الجداول والإشارات الهندسية الموغلة في الغموض والإبهام، وهكذا يرهق النص لمجرد مجاراة بعض المناهج الحداثية المختصة بالقصة[38].

وإذا كان النقد البنيوي يحجب القصيدة عن المتلقي أو القارئ، ويدخله

في متاهات وطلاسم النقد الذي يلفت النظر إلى نفسه أولا، أو الميتانقد، فإن التفكيك يضيع النص تماما. ولنا هنا وقفة قصيرة مع جوهر التفكيك الذي سوف يحظى فيما بعد بما يستحقه من مناقشة في فصل مستقل من هذه الدراسة. جوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، بل إن ما هو مركزي، أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أو قراءات أخرى، وبالتالي فإن ما هو هامشي في قراءة ما يصبح مركزيا أو مركزا في قراءة أو قراءات أخرى، ويستتبع ذلك بالطبع ما أسماه التفكيكيون «اللعب الحر» Free play للغة. وحيث إنه لا يوجد مركز ثابت ولا قراءة معتمدة أو موثوق بها أو قراءة مفضلة، وإن الوحدات اللغوية المكونة للنص في حالة لعب حر، إذن لا توجد قراءة نقدية واحدة بل إن كل قراءة نقدية هي في حقيقة الأمر فشل الناقد في قراءة النص، وحتى تفسح المجال لمحاولة قراءة أخرى تفشل هي الأخرى وتفسح المجال من جديد، بصور ة لا نهائية. وهكذا يستبدل بالمفهوم التقليدي لتعدد قراءات النص الواحد حسب قدرته على الإيحاء عن طريق الرمز، مفهوم لا نهائية القراءات. ويقدم «فنسنت ليتش Vincent B. Leitch» وصفا رائعا للعلاقة بين الناقد والنص باعتبار أن محاولات الناقد للقراءة عملية مستمرة من الرقص على الجانبين.

كيف يقرأ الناقد الأدبي نصا ما ؟ «إن القارئ يضطر إذن إلى التحول إلى الجانبين مرة أخرى محاولا أن يجد في مكان ما في القصيدة الأرض الثابتة لذلك الشكل، يبحث ويفشل أو يسقط ويبحث من جديد»[39]. إن خلق قراءة نقدية هو نتاج فشل، إن الناقدة وهي تحاول أن تقيم تفسيرها على عنصر ما في النص تكتشف دائما انهيار الأرضية وتحولها إلى اللعب الحر، عندئذ تضطر لاستعراض سلسلة الكلمات، باحثة عن نقطة ساكنة، تفسح الطريق بدورها، وفي الوقت المناسب، للعب الحر مرة أخرى. وهكذا يمضي القارئ مرة أخرى باحثا عن أساس آخر أكثر ثباتا»[40].

والواقع أن «ميللر» نفسه أكثر مباشرة في وصفه للرقص على الجانبين الذي يمارسه القارئ في تعامله مع النص، فهو يقول صراحة في وصف هذه العلاقة المراوغة: «إن على القارئ أن يقوم بالرقص التفسيري على

الجانبين ليشرح مقطوعة ما دون أن يصل أبدا إلى مقطوعة يمكن اعتبارها المقطوعة الرئيسية أو الأصلية أو المنشئة لمبدأ مستقل عام للتفسير»[41] .

إن عملية الرقص على الجانبين التي يقوم بها الناقد أو المتلقي بصفة مستمرة في تعامله أو مقاربته لنص ما لا تقتصر في حقيقة الأمر، كما يقول الناقد التفكيكي «ميللر»، على الناقد أو المتلقي فحسب. فالحديث عن «اللعب الحر» واستحالة الوصول إلى أرضية ثابتة ساكنة عند نقطة ما داخل النص يغرينا بتطوير الصورة لتنسحب على الطرفين، على المتلقي والنص في نفس الوقت، أي أن كلا من القارئ والنص يقومان بعملية دائمة ومستمرة من الرقص على الجانبين. وهكذا يصعب أو يستحيل، من وجهة نظر التفكيك، التقاؤهما في نقطة مركزية ساكنة. إنها عملية المراوغة المستمرة واللانهائية التي يستند إليها التفكيكيون في قولهم بالتفسيرات اللانهائية للنص الواحد.

وفي كلتا الحالتين يختفي النص، يختفي عند البنيويين وراء لغة نقدية تلفت النظر إلى نفسها بصفتها إبداعا جديدا، ويختفي عند التفكيكيين الذين لا يعترفون بوجود النص أصلا. وربما يكون إيهاب حسن الأمريكي المصري الأصل، من أبرز نقاد الحداثة والذي سيطرت أفكاره عن التلقي لفترة غير قصيرة منذ منتصف السبعينيات حتى أوائل الثمانينيات، وهو أيضا يقدم نموذجا مفصليا يقف بين المدرستين، إحدى قدميه في البنيوية والأخرى في التفكيك. فالجانب البنيوي منه يؤكد التركيز الجديد على «الميتالغة» ويقدم «الميتانقد» الذي يلفت النظر إلى نفسه وليس إلى النص. ونحن نحيل القارئ هنا إلى تحليله المعروف لرواية فنجانزويك للكاتب الأيرلندي «جيمس جويس». أما الجانب الآخر فهو ينفي النص الثابت الذي يمتلك مرجعية ثابتة يعود إليها النقد، وهو بأفكاره عن التلقي يمهد الطريق للتفكيك. ورغم الاختلاف بين البنيوية والتفكيك في الوسائل والغايات فإن المدرستين في الواقع تلتقيان حول موت المؤلف واختفاء النص. المدرسة الأولى تدعو لإنشاء نقد جديد يصبح أكثر جذبا من النص المبدع ذاته، والثانية تلغي النص وتقتل المؤلف وتواريه التراب. والمسافة بين المدرستين في هذا ليست واسعة، بل ربما لا يكون لها وجود أصلا. يقول «جوفري هارتمان Geoffery Hartman»، وهو أحد عمد التفكيك الأمريكي الأربعة في

مقال لا يختلف في لغته كثيرا عن لغة البنيويين:

يمكن للتعليق الأدبي أن يعبر الخط ويصبح ملحا، له نفس حقوق الأدب، إنه لون لا يمكن التنبؤ به وغير ثابت، لون لا يمكن تحديد تبعيته بصورة مسبقة لوظيفته المرجعية أو التعليقية... لكن يجب أن تصل قوة النقد إلى درجة لا يصبح معها المقال النقدي مكملا لشيء آخر، يجب أن يحدث انقلاب يصبح معه هذا العمل الثانوي عملا أوليا[42].

إن النقد الأدبي اليوم يحاول أن ينشئ أدبا خاصا به ويحاول تحقيق نهضة فكرية تحتفي بالحدث النقدي في تاريخ الأدب، بنفس القدر الذي يحتفى به بالعمل المبدع في تاريخ النقد. وبالرغم من تأكيدات النقاد المتكررة بأن جهودهم الأخيرة لا تمثل تهديدا لأشكال الإبداع الأدبي التقليدية مثل الرواية والشعر والمسرحية، فإنهم يتصرفون في حقيقة الأمر وكأن النص النقدي أصبح غاية في حد ذاته وليس وسيلة لإضاءة النص. حدث هذا في دراسة «رولان بارت» الشهيرة لقصة بلزاك، وهي الدراسة المنشورة بعنوان S/Z والتي أصبحت مثيرة للاهتمام في حد ذاتها، بل إنها قادرة على الإمتاع المستقل عن مباهج نص بلزاك نفسه. وحدث هذا عند كمال أبو ديب والذي يتناول القصيدة الجاهلية محاولا إنطاقها بما ليس فيها، لمجرد أنه يهدف إلى إثبات استقلالية النقد البنيوي وطبيعته الإبداعية.

وينطلق البنيويون والتفكيكيون أيضا من مبدأ قديم-جديد، وهو إنكار القصدية، ويقصد بها أن القصيدة يجب دراستها بمعزل عن قصد الشاعر. وبعيدا عن دعاوى التفكيك بالأصالة والجدة، ونبرتهم العالية في تأكيد قيمة الثورة التي أحدثوها في النقد الأدبي المعاصر، إلا أن القول بانتفاء القصدية-وهو يقع في صميم مشروع التفكيك-ليس جديدا وليس تفكيكيا، بل إنه في الواقع يمثل ذروة فكر النقاد الجدد (إليوت ومدرسته)، وقد شاع استخدام «خرافة القصدية» «International fallacy» منذ استخدمها كلينث بروكس لأول مرة عام 1954، أي قبل ظهور البنيويين على الساحة ببضع سنوات، وقبل ظهور التفكيك بسنوات أكثر. إن نفي القصدية يتسق مع فكر النقد الجديد والنظرية الموضوعية المنادية بتحليل النص بعيدا عن كل من الشاعر والمتلقي، أي بعيدا عن قصدية الشاعر وعن أهواء وميول وقيم المتلقي المسبقة. كان النقد الجديد في ذلك يهدف إلى تحقيق درجة من

الموضوعية العلمية القائمة على التجرد من الذات، ذات المبدع وذات المتلقي والاحتكام فقط إلى النص في حد ذاته. لكن نقاد الحداثة، والتفكيكيين على وجه الخصوص، طوروا مبدأ انتفاء القصدية إلى درجة من فوضى التفسير. فقصد المؤلف غير موجود في النص، والنص نفسه لا وجود له. وفي وجود ذلك الفراغ الجديد الذي جاء مع موت المؤلف وغياب النص تصبح قراءة القارئ هي الحضور الوحيد. لا يوجد نص مغلق ونهائي، لا توجد قراءة نهائية وموثوق بها، بل توجد نصوص بعدد قراء النص الواحد، ومن ثم تصبح كل قراءة نصا جديدا مبدعا. وهذا ما تقصده حكمت الخطيب في مزج فريد لمقولتي النقد كإبداع وغياب النص الثابت: «نحن القراء طرف في علاقة طرفها النص. نحن نبدع النصوص حين نقرأها. ونحن بالقراءة نقيم حياة النصوص أو نشهد على موتها»[43].

ويبرز «جون إليس John M. Ellis» في دراسة أخيرة له حول نقد التفكيك حالة الفوضى التي تترتب على الأخذ بالمقولات التفكيكية، وخاصة تلك القائلة بغياب النص الثابت، واختفاء المركز أو الجوهر، واللعب الحر، ولا نهائية القراءات. فهو يرى أن غياب القراءة الموثوقة أو المفضلة تعني أن كل القراءات، أو كل إساءات القراءة متساوية، لا فرق بين إساءة قراءة وإساءة قراءة أخرى. وهذا استنتاج منطقي تماما في غيبة النص الثابت الذي يمكن أن نرجع إليه. ثم إن ذلك يعني أيضا أننا في تقديم قراءة جديدة-أو إساءة قراءة جديدة-للنص لسنا مطالبين بتقديم أي قرائن أو أدلة من داخل النص-فالنص لا وجود له-لتعضيد ما يقول. وللتدليل على ذلك يقدم «إليس» حالتين صارختين لفوضى النقد التي تنتج عن الأخذ الكامل بنظريات التلقي وغيبة القراءة الموثوق بها. الحالة الأولى تقدم ناقدا واحدا يقرأ ثلاثة نصوص مختلفة لثلاثة روائيين ألمان هم «هنريش فون كلايست» و «هوفمان» و «كافكا» في ضوء مقولة جاهزة مسبقة ترى الأعمال الثلاثة، رغم اختلافها الواضح، على أنها تعبير عن الإحساس بذنب الجنس. ويعلق إليس على ذلك قائلا:

إن الفكرة المتكررة تنبع من عقل الناقد المعني، وليست موجودة في أعمال هوفمان وكلايست وكافكا. أن نقول. إن هناك بعض التداخل في التيمات بين عدد من المؤلفين ليس أمرا يصعب تصديقه، لكن القول بأن

مجموعة شديدة الاختلاف من المؤلفين لها نفس الاهتمام الغالب فهذا موضوع آخر... فإذا كانت لدينا إذن الفطنة التي تجعلنا نرى بعض التفسيرات تبدو سخيفة تماما، وأن هناك أخرى ليست كذلك، فهذا وهم. يستطيع كروسمان أن يقول لنا إن النص يعني ما يريد له القارئ أن يعني: وإذا كان العقل يريد لكلايست أن يعني نفس ما يعنيه كافكا، فليكن[44].

ثم ينتقل «إليس» لعرض الحالة الثانية وهي أكثر تعبيرا عن فوضى النقد التفكيكي، فيذكر نموذجا لدراسة نقدية جادة تضم ثلاث قراءات مختلفة، بل شديدة الاختلاف قام بها ناقد واحد لنص واحد لـ «كلايست» باعتبار أن ذلك نموذج جيد، من وجهة نظر كاتب الدراسة، لما تستطيع القراءة التفكيكية لنص ما أن تحققه، وذلك بفضل اللعب الحر والمستمر للعلامات والتفسيرات اللانهائية للنص الواحد.

واللافت للنظر في دراسة نقاد الحداثة عامة، الأصول الأوروبية والفروع العربية، أنهم يقدمون أفضل معالجاتهم النقدية للنصوص حينما يخلعون مسوح البنيوية والتفكيك، وهذه ظاهرة يرصدها المتابعون لتطورات النقد الغربي المعاصر، وتؤكدها بعض دراسات كمال أبو ديب وهدى وصفي وحكمت الخطيب. حينما يتخلى هؤلاء وهؤلاء عن شعارات التجديد والتمرد ويستخدمون لغة ذات معنى ومصطلحا يفهمه المثقف العادي، وليس واحدا من النخبة، يقدمون دراسات شائقة مثيرة للاهتمام والجدل في أحيان كثيرة، لكنها دائما تحقق شعارهم الذي يرددونه، والذي هو في الواقع جوهر وظيفة النقد، وهو «إضاءة النص». لكنهم عندئذ لا يخاطبون القارئ، ولا يتعاملون مع النص بنفس الاستعلاء والصلف المعهودين، بل يتعاملون مع النص أو النصوص كنقاد تحليليين متميزين أولا وأخيرا.

ذلك، باختصار شديد، ما يريد لنا النقاد الحداثيون. العرب أن نأخذ به نقلا عن الحداثة الغربية دون تمييز أو دون إدراك للفروق الأساسية بين الواقع الثقافي الغربي والواقع الثقافي العربي. وهكذا نجد أنفسنا، منذ ما يقرب من عقدين الآن، نضرب أخماسا في أسداس، ونلهث وراء نقاد الحداثة العربية في محاولة لفهم لغتهم وطلاسمهم وشفراتهم التي أبعدتنا عن النص المبدع بدلا من أن تقربنا منه. لقد نقلوا المفاهيم والمصطلحات المستخدمة من ثقافة معينة إلى ثقافة أخرى مغايرة تماما، مما ترتب عليه

خلق فجوة بين القارئ العادي لنقاد الحداثة العربية وهؤلاء الزمرة، من ناحية وإلى تحول هؤلاء النقاد إلى مجموعة من النخبة تخاطب نفسها فقط، من ناحية أخرى. لكن أخطر ما فعله النقاد العرب من بنيويين وتفكيكيين، في رأيي، أنهم، بالرغم من حماسهم المحمود لتحقيق نهضة فكرية عربية وسعيهم الدؤوب لتحقيق الاستنارة الثقافية التي نحن في أشد الحاجة إليها، فشلوا في تحقيق هدفين أساسين:

أولا: لقد فشلوا في إنشاء حداثة عربية حقيقية. ورغم تأكيداتهم بأنهم لا ينقلون عن الحداثة الغربية، فإن الواقع يؤكد نقيض ذلك. ربما يكون الطابع العربي الوحيد الذي استطاعوا إظهاره، والذي يخرجهم بشكل ملحوظ عن تيار الحداثة الغربية، خاصة في تجلياتها البنيوية، هو الاحتفاظ بالطابع الماركسي للبنيوية، فبالرغم من أن البنيوية في جوهرها تركز على الداخل، على دراسة البنى الصغيرة التي تكون النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزا لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالتها المادية خارج النص، وهو ما يطلقون عليه النصية Textuality، أراد البنيويون العرب، وجلهم إلى يسار الوسط، إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها «داخل» وباعتبارها «خارج» غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها، مما أوقعهم في بعض التناقضات الواضحة. بل إن بعض هذه التناقضات في الواقع تنسف المبادئ البنيوية من أساسها وأبرزها عزل النص الأدبي كبنية، وعزل البنى الصغيرة المكونة لها عن الواقع الخارجي. وهو ما تعترف به صراحة حكمت الخطيب حينما تقول: «أي أن المنهج البنيوي يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل و «الخارج»، أو بتعبير جدلي، على رؤية «الخارج في هذا الداخل». ورغم ذلك التحديد الواضح لمهمة النقد البنيوي ومبدأ العزل الذي يمارس عند التعامل مع النصوص الأدبية لدراستها من الداخل، فإن الناقدة البنيوية تؤكد بعد ذلك مباشرة: «إن إقامة مثل هذه العلاقة (بين الداخل والخارج) أو النظر بمثل هذه الرؤية، هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي». ولهذا تخلص صراحة

إلى تبني المنهج الاجتماعي الجدلي رغم تعريفها للمنهج البنيوي قبل ذلك بسطور:

إن الكثير من دلالات النص التي يسعى البنيوي للوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل أي بالنظر في النص الثقافي وربما الاجتماعي، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كتركيب لغوي نرى أنه، ولكي يكشف عمقها، يحتاج إلى إقامة هذه العلاقة بين داخل النص و «خارجه».. . هكذا يبقى النص في نظرنا داخلا لا فرار له من خارج حاضر فيه. وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا «الخارج» في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النص. وتبقى العلاقة بين «خارج» وداخل حضورا لا يلغيه إهمال المنهج البنيوي[45].

هذه المحاولة لإمساك العصا من منتصفها من جانب النقاد الحداثيين العرب، تجعل النسخة العربية من البنيوية في ظل هذا الربط الذي يؤكدونه جميعا وبلا استثناء بين الداخل والخارج، لا تختلف كثيرا عن الواقعية الاشتراكية. وربما يرجع ذلك التناقض في جانب أساسي منه إلى افتقار الحداثي العربي إلى فلسفة خاصة به عن الحياة والوجود والذات والمعرفة، فهو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين ويقتبس من المدارس الفكرية الغربية، ويحاول، في جهد توفيقي بالدرجة الأولى، تقديم نسخة عربية خاصة به، إنها كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل. ومن هنا تجيء الصورة النهائية مليئة بالثقوب والتناقضات.

ثانيا: لقد فشل النقاد الحداثيون العرب مرة أخرى وخاصة في تجلياتهم البنيوية والتفكيكية، في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية. ونحن لا نتحدث عن المصطلح النقدي الغربي في حد ذاته، أو عن أزمة نقله وترجمته إلى العربية، لكننا نتحدث عن المناخ الفكري والاجتماعي والسياسي الذي أنتج المصطلح الغربي في المقام الأول، وهو المناخ الذي يمثل الخلفية المرجعية الدائمة للمصطلح النقدي من ناحية، ويفسره ويمنحه شرعيته، من ناحية أخرى. وهنا تكمن الأزمة الحقيقية للنقاد الحداثيين العرب. وقد سبق أن أشرنا إلى أن الحداثة الغربية لم تنشأ من فراغ، وأن تلك الحداثة وما أدت إليه من ظهور مدارس أدبية

ونقدية منذ نهاية القرن الماضي حتى الآن كانت النتاج الطبيعي والمنطقي لتطورات الفكر الغربي في الثلاثمائة عام الأخيرة على الأقل، وهي تطورات أدت بصورة حتمية إلى ظهور المدارس الأدبية والنقدية الجديدة بمصطلحاتها الخاصة التي تكتسب دلالتها وشرعيتها من ذلك الفكر بالدرجة الأولى. إن تتبع تاريخ الفلسفة الغربية، على سبيل المثال، يثبت أن المحطات الرئيسية في ذلك الفكر ترتبط بعلاقة سببية واضحة بظهور المدارس الأدبية والنقدية. وحينما ننقل نحن الحداثيين العرب المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية فإنه يفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد معنى. فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى والاضطراب، إذ إن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحيانا، مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف. وأصبح نشاطنا الفكري في البنيوية والتفكيك ضربا من العبث أو درسا في الفوضى الثقافية، وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي. ونشير هنا من جديد إلى محاولات البعض أنسنة الدين وتطبيق المبادئ النقدية الوافدة على النصوص المقدسة. إذا كانت الثقافة الغربية، بتطوراتها الفكرية المتلاحقة عبر مئات السنين، قد قدمت شرعية ثقافية لهذه المحاولات، فإن واقعنا الثقافي غير مستعد للتعايش مع هذه المحاولات.

إن أي محاولة لفهم المشروعين البنيوي والتفكيكي لا يمكن أن تتم في الواقع دون العودة إلى الصورة الأولى للحداثة، ونعني بها الحداثة الغربية بالطبع، فالحداثة الغربية هي التي تعطي المشروعين، كما تعطي المدارس الأدبية والنقدية الأخرى في القرن العشرين، معناهما وشرعيتهما. وهذا ما سوف نناقشه في الفصل التالي من الكتاب.

ويهمني هنا أن أؤكد أنني لا أحاول تقديم دراسة في الفلسفة الغربية الحداثية أو تاريخها. لكنني فقط سوف أتوقف عند محطاتها الرئيسية منذ «جون لوك» حتى اليوم، محاولا إبراز العلاقة بين التطورات المختلفة لتأسيس شرعية الحداثة الغربية وتجلياتها البنيوية والتفكيكية، وهي شرعية نفتقدها عند حداثيينا العرب الذين أعطونا فكرا لقيطا مجهول النسب، بالرغم من محاولاتهم المستميتة في تأصيله داخل الواقع الثقافي العربي بالعودة إلى التراث لإبراز بعض جوانبه الحداثية.

2 الحداثة: النسخة الأصلية

(الجذور الفلسفية)

في الإهداء الذي يفتتح به «روبرت كوفر» Robert Coover في دراسة له عن الرواية بعنوان Prick songs and Descants، يخاطب المؤلف «ميجيل سيرفانتيس»، مبدع رواية دون كيشوت بهذه الكلمات حول موضوع الكتابة الروائية:

لكن يا دون ميجل، إن التفاؤل والبراءة وهالة الإمكانات التي عشتها قد جفت جميعها إلى حد كبير، والكون آخذ في الإطباق علينا من جديد. ونحن مثلك، نبدو وكأننا نقف عند حافة نهاية عصر وعلى أعتاب عصر آخر. نحن أيضا قادنا النقاد والمحللون إلى طريق مسدود، ونحن أيضا نعاني من «أدب الإرهاق» برغم أن من المفارقات أن «لا أبطالنا» لم يعودوا «أما ديس»[1] الذي لا يكل ولا يمل، بل دون كيشوتات مهزومين وبلا أمل، قعيدي السرير، يبدو أننا انتقلنا من نقطة بداية مفتوحة وإنسانية وطبيعية ومتفائلة-إلى درجة التفكير في أن الإنسان صانع لعالمه-إلى نقطة بداية مغلقة أبدية ومتشائمة. إن العودة إلى الكينونة أعادتنا إلى التخطيط، إلى صور صغرى للكون الأكبر.. . إلى استخدام الخرافي لاستكشاف ما وراء الظواهر،

ما وراء المظاهر، ما وراء الأحداث التي تنزل بنا عفويا، ما وراء مجرد التاريخ[2].

وبرغم أن «كوفر» لا ينتمي رسميا إلى تيار الفكر البنيوي في النقد، ولا ينتمي أيضا إلى المشروع التفكيكي الذي كان في أواخر الستينيات يدق أبواب الحركة النقدية، فإن الصورة التي يقدمها لواقع إنسان العصر الحديث بنيوية، أو بالأحرى، حداثية الأبعاد. فاللابطل الجديد يعيش عالما جفت فيه ينابيع التفاؤل والبراءة، وتقلصت داخله إمكانات الإنسان التي وصلت إلى ذروتها في سنوات العصر الرومانسي القصيرة، وأصبح ذلك الإنسان الذي يقوم بصنع عالمه مجمدا عند بداية مغلقة وأبدية ومتشائمة، والأدهى من ذلك أن نقاده قادوه إلى طريق مسدود. هذه الصورة هي أبعاد أزمة الإنسان الغربي في العصر الحديث.

وبرغم أن ترديد كلمة «أزمة» أفقدها الكثير من قدرتها على الدلالة المحددة، فإن منطلق الحداثة الغربية والمدارس أو المشروعات النقدية التي أفرزتها هو أزمة الإنسان في العصر الحديث بعد أن فقد القدرة على التحكم في عالمه، وبعد أن أصبح مهموما يوما بعد يوم بمشكلة تحديد موقعه في العالم الجديد. وهكذا، في مقابل مقولة «رالف والدو إمرسون» الرومانسي الأمريكي الذي ازدهر فكره التفاؤلي حول علاقة الإنسان بالطبيعة في منتصف القرن التاسع عشر، «أنا-تلك الفكرة المسماة أنا-هي القالب الذي يصب فيه العالم كشمع منصهر»، وهي كلمات تجسد ذروة التوحد الرومانسي بين الإنسان ومكونات عالمه الفيزيقي والميتافيزيقي، وبين الداخل والخارج حسب المصطلح الفلسفي والنقدي الشائع في أيامنا هذه، في مقابل تلك المقولة التي تضع الإنسان في محور الكون، نواجه اليوم بما يسميه النقاد الغربيون بالانفصام أو الانشطار، وما يسميه شكري عياد بالشرذمة التي يعيشها إنسان القرن العشرين، وهي حالة يصفها ناقد أمريكي معاصر بسقوط وحدة العالم. في معرض الحديث عن نقاد «ييل» الأربعة-هارتمان، ميللر، دي مان، وبلوم-وهم تفكيكيون بدرجات متفاوتة، يكتب «والاس مارتن Wallace Martin» وهو يعرض لأفكار ميللر:

كان هناك وقت اشترك فيه الله والإنسان والطبيعة واللغة كل في الآخر، وكانت القصيدة تجسد الأشياء التي تسميها. ثم حدث انفصام أو انشطار

(أرجع إلى الـ spaltung عند فرويد والـ brisure عند دريدا، والمسافة bar بين الدال والمدلول عند سوسير) في الوحدة الثقافية للإنسان والله والطبيعة واللغة. وهو السبب في سقوط رمزية العصور الوسطى وماتلا ذلك من تشرذم.. . وقد يتفق دريدا مع ذلك: إن السيناريو التاريخي أعيدت كتابته مرات كثيرة، بمفردات وأنظمة مختلفة.. . وسوف يوافق دريدا أيضا على أن معظم تفسيرات هذا السقوط غير كافية، فبذلك الانفصام بين الكلمة والشيء، بين الدال والمدلول، بين الذات والموضوع، يأتي صندوق باندورا للذاتية والعدمية والإنسية والنسبية التاريخية[3].

إن «والاس» في الواقع لا يصور أزمة إنسان العصر الحديث فقط، لكنه أيضا يقدم الأسس الحقيقية للحداثة الغربية وتوابعها من مذاهب ومشاريع نقدية. وهذه الأسس الثقافية فلسفية بالدرجة الأولى. فهي تحدد التغيرات الجذرية التي طرأت على أضلاع المربع الأربعة: عالم الميتافيزيقا (الله) والإنسان والعالم المادي الفيزيقي من حوله (الطبيعة)، ثم اللغة باعتبارها أداة التعبير عن المعرفة التي تولدها تلك العلاقات المتشابكة. فحتى فترة معينة، يحددها الفلاسفة بمنتصف القرن السابع عشر تقريبا، كانت هناك وحدة ثقافية واضحة بين تلك الأضلاع الأربعة، ثم منذ منتصف القرن السابع عشر توالدت المذاهب الفلسفية من واقعية أو تجريبية إلى مثالية إلى وجودية.. . الخ، وهي مذاهب أحدثت تغيرات في العلاقة بين تلك الأضلاع بدرجات متفاوتة، مما ترتب عليه تغيرات مقابلة في استخدام الإنسان للغة ونظرته إليها.

صحيح أن بعض المفكرين يضعون بداية التفتت Fragmentation المعرفي في مرحلة متأخرة كثيرا على منتصف القرن السابع عشر، ويحددون النصف الثاني من القرن التاسع عشر، باعتباره ذروة الثورة الصناعية وما ارتبطت به من اهتمام بالتخصصات العلمية الدقيقة، وهذا ما يؤكده «روبرت شولز Robert Scholes» في دراسته عن البنيوية في الأدب:

لقد اتسم النصف الأخير من القرن التاسع عشر والنصفي الأول من القرن العشرين بشرذمة المعرفة وتقسيمها إلى أنظمة بالغة التخصص إلى درجة لا تبشر باحتمال التوحد (Synthesis). بل إن كلا من الفلسفة-اللغة لـ فنجشتاين ووجودية المفكرين الأوروبيين فلسفات تراجع. وقد أصر فلاسفة

اللغة على تأكيد أنه لا احتمال لقيام صلة بين لغتنا والعالم فيما وراءها. وتحدث الوجوديون عن الإنسان المعزول، معزول عن الأشياء بل حتى عن البشر الآخرين في حالة وجود عبثي[4].

لكن التاريخ على وجه الدقة ليس هو المشكلة، إذ إن تاريخ الفكر لا يمثل بالضرورة موجات متعاقبة أو متوالية تكمل الواحدة منها الأخرى اتفاقا أو اختلافا، لكنه في الواقع يمثل موجات يكون فيها التداخل أكثر من التعاقب المحدد البدايات والنهايات.

وقد زاد من انفصام إنسان القرن العشرين على وجه التحديد التعارض الحاد بين التوقعات التي ولدتها الثورة الصناعية، وهي توقعات أعادت إنسان القرن التاسع عشر مثلا إلى موقع السيطرة والتحكم، وهي التوقعات التي قابلتها بالضرورة الحركة الرومانسية في الأدب، والتي أعادت تأكيد الأنا والذات عند الشاعر انطلاقا من ذلك التفاؤل الأولي بقدرة الإنسان على صناعة عالمه، أو التحكم فيه وبين فشل العلم الإمبيريقي في نهاية الأمر في تحقيق تلك السيطرة الكاملة التي كان الإنسان يحلم بها، بل تأكده، في نهاية المطاف، من أن العلم بمذاهبه التجريبية قد فشل في تفسير الوجود، ناهيك عن التحكم فيه. إنه الإحباط الذي تولد عن التسليم النهائي بحدود العقل وملكاته. وهذا ما تؤكده «جريجوري بيتسون» في مجموعة مقالات نشرت في أوائل السبعينيات:

في فترة الثورة الصناعية ربما كانت أهم الكوارث هي الزيادة الضخمة في الغطرسة العلمية. كنا قد اكتشفنا كيف نصنع القطارات والآلات الأخرى... ورأى الإنسان الغربي نفسه كأوتوقراطي يملك قوة السيطرة على عالم مكون من الفيزياء والكيمياء. وفي النهاية كان مقدرا للظواهر البيولوجية أن يتم التحكم فيها مثل عمليات في أنبوبة اختبار. كان التطور هو تاريخ تعلم الكائنات العضوية لحيل متزايدة للتحكم في البيئة، وكان الإنسان يملك حيلا أفضل من أي مخلوق آخر.. . لكن تلك الفلسفة العلمية مضى عليها الزمن الآن، وحل محلها اكتشاف أن الإنسان ليس سوى جزء من أنظمة أكبر، وأن الجزء لا يمكن أبدا أن يتحكم في الكل[5].

لقد كان القرن العشرون إذن هجوما مستمرا على التأكيدات الموضوعية لعلم القرن التاسع عشر، وهو الهجوم الذي وصل إلى ذروته-وهنا تكمن

مفارقة لافتة للنظر-على يد عالم كبير هو «أينشتين» الذي أثبت بنظريته عن النسبية، خطأ الاعتقاد بأن المعرفة الموضوعية عملية تراكم مستمرة للحقائق. وقد تولت الدراسات النفسية المتطورة بالطبع تطوير رحلة الشك نحو استحالة المعرفة الموضوعية النهائية.

لكن أخطر الأفكار الفلسفية التي أثرت منذ بداية العصر الذهبي للفلسفة في القرن التاسع عشر في نظرتنا إلى اللغة واستخداماتها، ونظرتنا إلى الأدب تبعا لذلك هي ما ترتب على رحلة الشك تلك من جدل بدأ بمادية «جون لوك» ومثالية «عمانويل كانط»، وهو شك يشتركان فيه برغم التضاد المبدئي بين المدرستين. لقد أدت رحلة الشك هذه إلى ظهور ثنائية جديدة لم يعرفها الإنسان في عصور التوحد بين ما هو فيزيقي وما هو ميتافيزيقي، بين الأشياء وأدوات التعبير عنها، ونعني بها ثنائية الخارج والداخل، أي القول بوجود عالم خارجي يرى المنادون بحقيقته أنه مصدر المعرفة، وعالم داخلي يحتوي هو فقط على النموذج أو النماذج العليا للمعرفة الإنسانية، وهي ثنائية أدت بطريقة حتمية إلى ظهور ثنائية مماثلة في تفسير وظيفة اللغة وتحديد معنى النص الأدبي.

هذا باختصار شديد هو موضوع المناقشة في هذا الفصل من الكتاب: تأثير المذاهب الفلسفية الغربية على اللغة والأدب، والعلاقة العضوية والحتمية بين تصورات الفكر الفلسفي الغربي منذ القرن التاسع عشر من ناحية، والدراسات اللغوية والأدبية من ناحية أخرى. إننا لا نحاول هنا استعراض المذاهب الفلسفية باعتبارها فلسفة صرفة، ولكن باعتبارها متغيرات ثقافية أدت بالضرورة إلى تغيرات مقابلة في نظرة الإنسان إلى لغة التعبير واستخدامه لها، وخاصة لغة التعبير الأدبي. ونحن إذ نفعل ذلك فإننا نؤكد مرة أخرى أن غربة الحداثيين العرب تكمن هنا. فالدراسات اللغوية والنظرية النقدية التي ارتبطت ارتباطا عضويا لا انفصام له بالثقافة الغربية في مراحل تطورها المختلفة، وخاصة الجانب الفلسفي من هذه الثقافة، تستورد الآن إلى مناخ ثقافي مختلف تمام الاختلاف، تستورد بنفس المفاهيم ونفس المصطلحات التي تكتسب دلالتها من انتمائها للثقافة التي أفرزتها في المقام الأول. ومهما بلغت مكابرة الحداثيين العرب فلا أحد يستطيع أن ينكر أزمة الإنسان الغربي المعاصر التي ولدها ذلك الانشطار

الثقافي الذي تحدثنا عنه آنفا، وهو الانشطار الذي نتج عن فشل الثورة الصناعية ثم القفزة التقنية الأخيرة في تفسير العالم وتحقيق المعرفة اليقينية، هذا الانشطار غريب على الثقافة العربية. ليس معنى ذلك بالطبع أن الإنسان العربي لا يعيش أزمة أو مأزقا ثقافيا معاصرا. لكن الأزمة أزمته هو والمأزق مأزقه هو، فنحن لم نعش الثورة الصناعية التي غيرت الكثير من الثوابت في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في العالم الغربي. لقد لحقنا بالثورة الصناعية من ذيلها، وكنا في ذلك ناقلين ومستوردين فقط لمنتجاتها الغربية. ونحن لم نعش رحلة فكر تنازعتها محاور الشك واليقين، أو مزقتها ثنائية الداخل والخارج.

مرة أخرى ربما يفسر كل هذا مجموعة التناقضات الواضحة التي تحكم الحداثيين العرب، فهم، نتيجة الاستيقاظ من الحلم الزائف عام 1967 من ناحية، ونتيجة للارتباط الوثيق بين الحداثة الغربية التي أخذوا عنها والثورة الصناعية والتقدم العلمي من ناحية أخرى، ينادون بالقطيعة مع الماضي ويرفعون شعار المعاصرة. وفي نفس الوقت، وتحت تأثير دعاوى الأصالة والتأصيل، يعودون إلى التراث مع ما في ذلك من تناقض حاد مع الاتجاه الأول، ليقرءوا فيه فكرا حداثيا عربيا خاصا بنا. وهم بذلك أيضا يقعون في المحظور، وهو تمييع الحداثة التي لا تصبح «حداثة» بالمفهوم المتفق عليه وهكذا، بدلا من تطوير حداثة عربية كما يطمح أصحاب المشروع العربي ترتبط بأزمة الإنسان العربي الخاصة به وبواقعه الثقافي، يعيش الحداثيون العرب أزمة خاصة بهم هم فقط، أزمة النخبة.

ونحن في ذلك لا نفتئت على الحداثيين العرب أو نتجنى عليهم، فأمامنا نموذج حي في تباين استقبال ثقافتين مختلفتين للحداثة الغربية وتوابعها النقدية، ونعني به تباين ردود الفعل التي استقبلت بها أوروبا-وفرنسا على وجه التحديد-وأمريكا الحداثة، خاصة ردود فعل الثقافتين الغربيتين على البنيوية والتفكيك.

إن رصد تفاصيل صور البنيوية والتفكيك في تجلياتها في المناخين الثقافيين في فرنسا وأمريكا، يؤكد وجود فوارق قد تخطئها العين غير الخبيرة، ولكنها بالنسبة لدارسي المشروعين النقديين، تعتبر فوارق جوهرية أو شبه جوهرية. إن دراسة التفكيكيين الأمريكيين الأربعة: هارتمان وميللر

ودي مان وبلوم، الذين يمثلون مدرسة ييل للتفكيك، ترجع التفكيكية الأمريكية إلى أقطاب النقد الجديد مثل إليوت وبروكس وتيت، وليس إلى دريدا التفكيكي، الذي جاء إلى أمريكا بأفكار فرنسية اعتبرها أقطاب التفكيك الأمريكي أفكارا أجنبية أو مستوردة، وهذه حقيقة يؤكدها آرت بيرمان Art Berman في بداية فصل مشوق عن التفكيك في أمريكا:

إن كل واحد من هؤلاء النقاد الأربعة أنتج قدرا لا يستهان به من النقد الأدبي قبل استيعابهم لتأثير دريدا... إن التفكيك في أمريكا ليس في حقيقة الأمر، ما بعد بنيوية فرنسية. إنه استخدام لما بعد بنيوية تعتبر استمرارا لحركة في التاريخ الأمريكي بدأها النقاد الجدد مع تغيرات مهمة بالطبع.. . ومن الخطأ القول بأن هؤلاء النقاد بالطبع مروا بعملية تحول دريدي قاموا بعده بالتنكر لمواقفهم السابقة من أجل دعوة لما بعد بنيوية فرنسية[6].

وإن كنا هنا نختلف مع ما يوحي به «بيرمان» في هذه الكلمات، من أن النسخة الأمريكية لما بعد البنيوية تختلف عن النسخة الفرنسية، ممثلة في آراء دريدا، بسبب قرار أمريكي واع برفض المستورد والأجنبي، فأسباب الاختلاف أكثر عمقا وجدية من تفسير «بيرمان»، كما سيرد في سطور قادمة.

ومن منطلق هذا الاختلاف الجذري الذي يرد النسخة الأمريكية لما بعد البنيوية إلى النقد الجديد، فإن النقاد الأمريكيين الحداثيين هؤلاء، يميلون إلى تحليل أو تفسير النصوص الأدبية بطريقة لا تختلف كثيرا عن تفسير النقاد الجدد. فهم يركزون «شأنهم في ذلك شأن عمليات النقد الجديد على تحليل وتفسير الأعمال الأدبية»[7].

ثم إنهم يختلفون مع النسخة الفرنسية لما بعد البنيوية في مفهومهم عن اللغة الشارحة واستخدامهم لها، فهم هنا أكثر محافظة من أقرانهم الفرنسيين الذين ذهبوا في تطوير الميتالغة النقدية إلى أبعد حدود الثورية، فلغة النقد بالنسبة للفرنسيين تلفت النظر إلى نفسها، وهي ليست أقل إبداعا من لغة النص الأدبي، ومن ثم من حقها استخدام كل «حيل» وألاعيب النص الأدبي الحداثي من غموض وتشرذم:

من الفروق الواضحة بين التفكيكية الأمريكية والفرنسية ما يتعلق بأنماط

الكتابة النقدية. فبينما يقدم دريدا وبارت على سبيل المثال أحيانا خطابات مشرذمة مداعبة، وخاصة منذ عام 1970، فإن دي مان وميللر وريدل، بالمقارنة، يقدمون نصوصا محكمة وتقليدية. إن التعامل مع إشكالية الميتالغة يبدو أكثر أهمية وإلحاحا بالنسبة للفرنسيين. ففي الوقت الذي يسلم فيه الأمريكيون باللعب الحر للنصية، فإنهم يمارسون أساليب تقليدية للخطاب (النقدي)، بينما يجرب الفرنسيون كل ألوان الأساليب المشروخة fractured أو المجزأة[8].

إن الأمريكيين في تعاملهم مع بعض الأسئلة التي أثارتها الحداثة الغربية حول لغة النقد يتوقفون أمام تساؤل جوهري: هل هناك لغة خاصة (ميتالغة) للنقد تختلف عن لغة النص الأدبي؟ وهنا يتفق دي مان وميللر وريدل على أن هناك من الناحية النظرية إجابة واحدة: «لا، توجد لغة واحدة فقط». وإن كان دي مان يقول بأن لغة الأدب أكثر انحرافا aberrant عن لغة النقد. ويهمنا هنا، قبل محاولة تفسير ذلك الاختلاف في النسخة الأمريكية لما بعد البنيوية، أن نؤكد أننا نتحدث عن التيار الرئيسي لما بعد البنيوية الأمريكية، وهو التيار الذي يضم نقاد مدرسة ييل بنقادها الأربعة، والذي يتسع أحيانا ليحتوي نقادا من خارج تلك المدرسة مثل «جوزيف ريد«Joseph Riddel». لكن هناك نقادا آخرين لا ينضمون إلى هذا التيار، ولم يتمردوا تماما على النسخة الفرنسية في بعض تفصيلاتها الأساسية. وأبرز مثال لذلك هو إيهاب حسن الذي يقدم نموذجا أمريكيا متميزا في إيمانه بالميتالغة واستخدامه لها باعتباره لغة أدبية بالدرجة الأولى، تلفت النظر إلى نفسها وتستخدم كل انحرافات اللغة الأدبية.

تلك إذن بعض أوجه الاختلاف بين بعض تجليات الحداثة في أمريكا والنسخة الأوروبية، وخاصة في جانبها الفرنسي. والاختلاف هنا لا ينشأ، كما يوحي «بيرمان»، عن الرغبة الأمريكية الواعية في رفض ما هو دخيل أو مستورد، ولكنه اختلاف تفرضه تركيبة الثقافة الأمريكية ذاتها. وأول مكونات تلك التركيبة الثقافية للعقل الأمريكي هو الميل الأمريكي للحفاظ «على ذات حرة موحدة وتلقائية وشبه ديكارتية بأي ثمن»[9]. وقبل مناقشة ذلك الميل الأمريكي لتأكيد الذات الديكارتية، دعونا نتذكر أن الجدل حول الذات، حول الحاجة إلى تأكيدها أو الحاجة إلى إلغائها أو الهروب منها،

بل حول وجودها نفسه، هو أحد محاور الاختلاف الرئيسية بين المدارس الفلسفية الغربية، وهو أيضا بالتبعية التي نؤكدها مرارا وتكرارا، أحد محاور الاختلاف الرئيسية في نظريات الإبداع. وما يهمنا هنا، وبصفة مؤقتة، الإشارة السريعة إلى أن الفرنسيين بصفة عامة، وخاصة علماء اللغة مثل شتراوس وبارت ولاكان وفوكوه وألتوسير ثم دريدا، يركزون على مناقشة تركيب العقل البشري، وهم بذلك التركيز على تركيب العقل لا يتجهون إلى تأكيد الذات، أو الحفاظ عليها حرة مستقلة، بل إنهم في حقيقة الأمر ينفون وجود الذات كنقطة انطلاق.

لقد كانت الذات أساس التجربة الأمريكية، منذ بداية ما يعرف بالولايات المتحدة الأمريكية التي لم تبدأ بإعلان الاستقلال عام 1776، ولم يكن الدستور الأمريكي الذي جاء به ذلك الاستقلال نقطة البداية لتأكيد حق «الفرد» في السعادة، بل كان نتيجة للتركيبة التاريخية بجوانبها المختلفة التي انتهت بظهور الولايات المتحدة الأمريكية رسميا. إن «الفردية» والرغبة في تأكيد الذات وتفردها ارتبطتا بعمليات الهجرة الأولى في بدايات القرن السابع عشر إلى العالم الجديد.

الموجات الأولى من المهاجرين أو المؤسسين الأوائل للتجربة الأمريكية The Founding Fathers، جاءوا إلى العالم الجديد هربا من سيطرة مذهب ديني هو البروتستانتية التي أرادت قهر حق المتطهرين Puritans، في ممارسة شعائر مذهبهم الديني الجديد في حرية. أي إنهم جاءوا إلى العالم الجديد سعيا وراء حلم إقامة مدينتهم الفاضلة، وهو حلم حاولوا تطبيقه حرفيا في الأجيال الأولى من الاستيطان. وفي نفس الوقت فإن من تخلفوا في إنجلترا من المتطهرين لم يترددوا في نهاية الأمر في حمل السلاح عام 1642، لمحاربة نظام يقهر حريتهم ويكبت ذواتهم بالقوة. وهكذا أسقطوا الملكية عام 1648 وأقاموا أو حاولوا، هم أيضا، إقامة مدينتهم الفاضلة بقيادة «كرومويل». صحيح أنه سرعان ما تبينت الأجيال التالية مباشرة جوانب القبح في الحلم الأمريكي الذي وقع في مأزق تاريخي، تقع فيه الحركات التحررية والثورية عبر التاريخ، وآخرها التجربة الماركسية البلشفية عام 1917، وهو المأزق الذي يتمثل في مفارقة مؤلمة. ففي الوقت الذي تسعى فيه حركات التمرد والثورة إلى تحقيق حلم الإنسان في الحرية وتأكيد الذات في مواجهة

سلطة قاهرة، فإنها بمجرد إسقاط السلطة القاهرة تتحول هي الأخرى إلى سلطة أخرى قاهرة تقهر الفرد وتكبت حريته وحقه في تأكيد ذاته. حدث ذلك تحت حكم «كرومويل» القصير في إنجلترا، وهو ما أدى إلى فشل التجربة الجديدة وعودة الملكية (1660). وحدث نفس الشيء بعد بضعة أجيال في العالم الجديد، وبعد أن تمردت الأجيال الجديدة على قهر البيوريتانية ونفيها المبدئي لحرية الاختيار، والمناداة بجبرية قاسية تضع مصير الإنسان بكامله في يد القوى الميتافيزيقية العليا. وقد وصل ذلك التمرد الفكري إلى ذروته مع أتباع النسخة الأمريكية من الرومانسية الأوروبية، والتي أطلق عليها Transcendentalism في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر. ليس معنى ذلك أن النزعة الفردية وتأكيد الذات خضعا للقهر البيوريتاني أو التطهيري لأكثر من قرن قبل أن يطلا برأسيهما ويؤكدا وجودهما، فقد كان المذهب التطهيري يحمل منذ البداية بذور تفكيكه في داخله، مع الاعتذار لـ دريدا ومصطلحه النقدي المتأخر. فالتطهير كان يحمل تناقضاته منذ بداية التجربة الأمريكية التي سعت إلى إقامة مدينة فاضلة، كومنولث جديد يتمتع فيه الفرد بحرية العبادة وتحقيق ذاته تحت إشراف سلطة دينية متزمتة ترى الإنسان خطاء بطبعه، دنسا بحكم مولده بعد أن ورث الخطيئة الأولى، خطيئة آدم عليه السلام. هذا التناقض الجوهري في التجربة البيوريتانية أدى إلى ظهور الحركات الفكرية المناهضة والرافضة لقهر الكنيسة الجديدة، منذ السنوات الأولى للاستيطان بل أثناء حياة المؤسسين الأول أنفسهم. وهكذا ظهرت مستعمرات الرافضين الذين خرجوا على سلطة الكنيسة الجديدة بالمعنى الكامل والحرفي للكلمة فنأوا بأنفسهم عن العالم الجديد بقبحه، وأقاموا في مستعمرات خارج مراكز الاستيطان الكبرى مثل بوسطن وغيرها، مستعمرات لا تخضع للسلطة الجديدة القاهرة.

لكن أبرز تناقضات التجربة الجديدة، التي غذت ذلك الاتجاه نحو تأكيد الذات وتفردها، تمثلت في الواقع المادي للمجتمع الجديد. فقد وجد المهاجرون أنفسهم يحاربون طبيعة قاسية من ناحية، وشعبا أصيلا يقاتل الغزو الجديد ويقاومه. وهكذا استمر الزحف غربا من مواطن الاستيطان الأولى على الساحل الشرقي لأمريكا الشمالية لمدة تزيد على قرنين، وهو

زحف كان يمثل تحديا مستمرا للطبيعة من ناحية، والهنود الحمر من ناحية أخرى. وبعيدا عن الأحكام التقليدية، وعن التجربة الأمريكية والزحف غربا، فإن ذلك الزحف يعتبر أسطورة الإنسان الجديد في تأكيد تفرده وذاتيته. وذاك جوهر التجربة الأمريكية، وهو جوهر يعتمد على ثنائية مستمرة، قد يتغير أحد طرفيها، لكن الطرف الآخر، وهو الفردية وتأكيد الذات، يظل ثابتا دون تغيير.

تعرضت ثنائية التطهير-الذات لتغير جذري، لهزة عنيفة أخرجت الكنيسة البيوريتانية المسيطرة من المعادلة في نهاية الأمر في قمة التفاؤل الرومانسي في منتصف القرن التاسع عشر الذي أعاد الإنسان إلى مركز الوجود باعتباره صانعا لعالمه. لكن القهر الكنسي حلت محله قوة قهر وجبر جديدة. لقد استبدلت بالكنيسة البيوريتانية سطوة العلم والتكنولوجيا. إذ إن التفاؤل الذي أحدثه التقدم العلمي والثورة الصناعية في تطبيقاتها التكنولوجية للاكتشافات العلمية، سرعان ما أفسح الطريق أمام تشاؤمية جديدة أزاحت الإنسان من مركز الوجود. وهكذا جاءت إلى الوجود ثنائية جديدة تحمل معها مفارقتها الخاصة بها:

إن الأمور كانت أكبر من النقد الجديد ؛ لأن الأمر كان يتعلق بمحاولة المجتمع ككل الجمع بين نظام للقيم الإنسية وتكنولوجيا علمية تهدد بنسف تلك القيم، وهو ما يمثل أزمة رئيسية للعصر الحديث تتكرر بصفة مستمرة داخل النظامين الاقتصادي والسياسي في العصر الحديث. إننا نجد أنفسنا طوال التاريخ الأمريكي كله في مواجهة ثنائية تعتمد على تكنولوجيا تعد بتحقيق الرخاء المادي اللازم لتحقيق إنسانيتنا مع احتمال أن تكون الإنسانية ذاتها هي الثمن الذي سوف ندفعه(15).

أثناء تلك الثنائية أو الثنائيات المستمرة ظل الأمريكي متمسكا بالذات وحرية الاختيار في مواجهة جبرية قاهرة. والمتابع لتطور الفكر والدراسات اللغوية والدراسات الأدبية في الولايات المتحدة سوف يكتشف أن «الذات» تمثل نقطة الانطلاق لعمليات التنظير في كل هذه المجالات.

لقد كانت تلك التركيبة الثقافية للعقل الأمريكي وراء ذلك الاستقبال الفاتر للبنيوية في الولايات المتحدة. إذ إنهم يعتبرون أن آراء البنيويين حول اللغة على وجه التحديد هي جبرية تماثل جبرية الماركسية التي يرفضها

العقل الأمريكي. فلم يتقبل المثقف الأمريكي، باستثناء قلة في فترات قصيرة من تاريخ الفكر الأمريكي، مثل الثلاثينيات، المقولة الماركسية التي جاءت تطويرا لبعض آراء هيجل بأن للقوى التاريخية حياة خاصة بها، وأن البشرية تتحكم في مصيرها قوى التاريخ سواء أكانت واعية بذلك أو غير واعية. ويرفض الأمريكيون تبعا لذلك تحكم القوى الاقتصادية في حركة التاريخ، ولهذا اتسم استقبالهم للبنيوية بفتور واضح لاعتقادهم بأن جبرية القوى الاقتصادية استبدلت بها في المشروع البنيوي أنساق اللغة المستقلة عن الذات، وأن اللغة على هذا الأساس هي الجبرية الجديدة المقابلة لجبرية القوى الاقتصادية التي تحدد مصير الإنسان وتصنع تاريخه في الفكر الماركسي.

ربما يلخص ذلك موقف كل من المثقف الأمريكي والمثقف الفرنسي، وخاصة البنيوي منهم، من وجودية سارتر. لقد اعتبره البنيويون الفرنسيون في الواقع مرتدا على البنيوية، تماما كما اعتبره الماركسيون مرتدا على الفكر الماركسي الذي ينتمي إليه الرجل في كل مراحله بدرجة متفاوتة. وهو انتماء لا شبهة فيه، إلى درجة أن العديد من المفكرين الأوروبيين والفرنسيين من غير الماركسيين، انتقدوا صمته أمام العنف الذي سحقت به الدبابات الروسية الثورة المجرية عام 1956. لقد أهمله البنيويون وتجاهلوه من ناحية، وهاجمه الماركسيون بسبب موقفه المبدئي من الذات وحق الإنسان في الحرية، من ناحية أخرى. وهو موقف ينطلق من تأكيده المقولة الديكارتية المشهورة. فهو يكتب عام 1957: «لا يمكن أن تكون هناك حقيقة أخرى غير حقيقة أنا أفكر إذن فأنا موجود»[12]، وهو مانفستو الوجودية الذي يؤكد فيه سارتر حرية الإنسان واستقلال الذات، ومن ثم يردد شعار أن الكاتب حر لا يكتب لعبيد. بل إنه يذهب إلى القول بأن الإنسان حر رغم أنفه. ونفس هذا الموقف الوجودي لسارتر، والذي جلب عليه سخط اليسار الأوروبي وتجاهل البنيويين الفرنسيين، هو الذي يفسر ترحيب الفكر الأمريكي به في الخمسينيات. بل إن البعض يذهب إلى القول بأن العملية لم تكن مجرد ترحيب بالوجودية وفكر سارتر، بل إنها كانت عملية استيراد واع لفكر سارتر لتوفير التوازن المطلوب للثنائية الجديدة التي بدأت فيها التكنولوجيا، تسيطر على الحياة الأمريكية إلى درجة تهدد معها بالتحول إلى جبرية

جديدة تقهر الذات وتكبتها.

ويهمنا في هذا المجال القول بأن الميل الأمريكي نحو الفردية وحرية الذات لم يكن في وقت من الأوقات، على حساب التوازن الدقيق بين طرفي المعادلة التي تمثلها الثنائية الدائمة في الثقافة الأمريكية. ففي الوقت الذي حرص العقل الأمريكي فيه على تحقيق درجة صحية من التوازن بين طرفي الثنائية، توازن لا يسمح بقهر الذات وكبت حريتها، إلا أنه في نفس الوقت لم يسمح لتمييزه المبدئي للذات بأن يطغى على التقدم وإنجازات الإمبريقية والتطبيقات التكنولوجية. وهكذا حافظ على توازن قد يبدو للبعض ازدواجية غير صحية تهدد بحدوث انفصام مدمر في الثقافة الأمريكية. لكنها، في حقيقة الأمر، ثنائية متوازنة وليست ازدواجية انفصامية الاحتمالات. ففي الوقت الذي يعتبر الأمريكيون فيه أن أعظم قيمهم قدسية هو حق تقرير المصير والفردية والفرص المتكافئة داخل كيان اجتماعي مؤيد أكثر من مقيد، كما يقول «بيرمان»، فإن ذلك التوازن لم يسمح في وقت من الأوقات بحدوث تهديد خطير أو جدي من جانب التقدم العلمي وتطبيقاته التكنولوجية. وهكذا وجدت التركيبة الثقافية الأمريكية نفسها تتعامل مع تكنولوجيا مروضة. ففي الوقت الذي تمثل فيه التكنولوجيا، من ناحية المبدأ، ثنائية متعارضة، فهي تعد بتحقيق الرخاء والسعادة ومن ثم تنمية الذاتية والفردية. في نفس الوقت الذي تهدد فيه، بسيطرتها المتزايدة على مقدرات الإنسان، بتقليص تلك القيم ذاتها، استطاع الأمريكيون ترويض تلك التكنولوجيا والحد من تهديداتها. لا يهم بعد ذلك إذا كانوا قد نجحوا في ذلك أم لا، لكن المهم أنهم احتفظوا بتفاؤلهم التقليدي، وتمسكوا بحرية الفرد وحق الذات الدائم في التفرد والسعادة.

بل إن هناك شبه اتفاق بين المتابعين للحداثة في صورتها الأمريكية على أن المدارس النقدية الأمريكية، بما في ذلك النقد الجديد الذي انطلق من رفض صريح لمعطيات المذهب الرومانسي في الأدب، لا تخلو من حنين رومانسي واضح قد يبدو على السطح مناوئا للحداثة بمذاهبها النقدية الجديدة، وإن كان في حقيقة الأمر يرتبط ارتباطا وثيقا بالمزاج الأمريكي، ومن ثم لا يمثل تعارضا، خاصة إذا نظرنا إليه في ضوء الثنائية المستمرة للثقافة الأمريكية:

ويمكن فهم إدخال النظرية الرومانسية في النقد الجديد بصورة أفضل إذا نظرنا إليه من هذه الزاوية. لقد كان ذلك جزءا من محاولة استرجاع بعض القيم الأدبية للماضي... التي يمكن أن تساعد في موازنة ما يراه نقاد الأدب أسوأ جوانب المجتمع التقني الجديد... لقد أصبح بمقدور النقد الجديد أن يختص الأدب بأسمى القيم المعرفية والإبداعية، القيم التي ترفع من قدره وتدافع عنه. وكانت أفضل السبل لتحقيق ذلك هي الإبقاء على المنهج التجريبي في النقد الأدبي، بدعوى أن النقد الأدبي يستطيع هو نفسه أن يصبح مشروعا شبه علمي... في نفس الوقت الذي يتبنى فيه قيم الحرية والإبداع والإنجاز الفردي التي تميزت بها الرومانسية[13].

في نفس الوقت، فإن هذا الحرص على المحافظة على ذلك التوازن الدقيق بين طرفي الثنائية، بين ما هو موضوعي يتبنى المنهج العلمي التجريبي، وما هو رومانسي إلى حد كبير، ولد عند المزاج الثقافي درجة من المحافظة قد لا يفهمها الكثيرون الذين يميلون إلى تسطيح التجربة الأمريكية ككل. هذه المحافظة تظهر في اتجاه التفكيكيين الأمريكيين إلى البقاء-إلى حد كبير-داخل حدود الذوق[14] وهو اتجاه لا يشجعهم، كما سبق أن أشرنا، على تبني مقولات المدرسة الفرنسية للحداثة فيما يتعلق بالميتالغة أو لغة النقد الحديث التي تلفت النظر إلى نفسها. وقد سبق التعرض لهذه الظاهرة، ولكن يهمنا الآن أن نسجل أن ذلك الاتجاه المحافظ بعض الشيء يرجع بالدرجة الأولى إلى ذلك الحرص الأمريكي للحفاظ على التوازن الدقيق بين طرفي الثنائية.

وفي نفس الوقت، فإن الترحيب النسبي بالتفكيك، خاصة في الجامعات الأمريكية التي تنافست على استقطاب أقطاب التفكيك، يمكن إرجاعه لقوة الجذب التي يقدمها الطرف الآخر من الثنائية. ويفسر «جون إليس Ellis»، الذي يعتبر من أبرز أعداء التفكيك في أمريكا، شعبية التفكيك على أساس أن أقطاب التفكيك الذين يقدمون أفكارهم مصحوبة بالكثير من الصخب والمبالغات الميلودرامية، يصورون أنفسهم باعتبارهم الثوار الجدد ضد الجمود والتحجر، وهو ما يشبع المزاج الأمريكي بالطبع في شقه المحافظ على استقلالية الذات:

كيف نفسر إذن شعبية وجهة النظر النقدية هذه ؟ من الواضح أن جاذبيتها تعتمد في جزء منها على كونها حركة ظاهرة الاستفزاز والثورية. فهناك في الوقت الحالي شعور بعدم الرضا عن حالة الدراسات الأدبية في الجامعات، والتفكيك يجسد ذلك السخط بالإضافة إلى الإحساس بأن أتباعه جزء من حركة جسورة ترمي إلى التخلص من كل ما هو محافظ ومميت(15).

وحتى تكتمل الصورة، ونعني الربط بين الحداثة وردود الفعل المختلفة لتجلياتها من ناحية، وبين التركيبة الخاصة بثقافة ما من ناحية ثانية، فإننا بحاجة إلى وقفة قصيرة مع الجانب الفرنسي وثقافته الخاصة لتأكيد المقولة الأساسية وهي أن التركيبة الثقافية، التي تدخلت في تكوينها الدراسات والمذاهب الفلسفية الغربية منذ القرن السابع عشر حتى الآن هي التي تولد حداثة خاصة بها، وهي أيضا تفسر ردود الفعل التي تثيرها تلك الحداثة. ثم إنها بالطبع تفسر التعديلات المختلفة التي تدخلها كل ثقافة على نسختها من الحداثة.

تختتم إديث كروزويل دراستها عن البنيوية بوضع النقاط فوق الحروف في التعريف بجوهر الاختلاف بين المزاجين الثقافيين الفرنسي والأمريكي. فهي ترى أن البنيوية لا يمكن أن تنتشر أو تتجذر في التربة الأمريكية بنفس الطريقة التي انتشرت بها في فرنسا، وذلك، على حد قولها، «لأن السعي المعرفي الأمريكي ينطلق من تقاليد مختلفة. فنحن نقلل من أهمية التاريخ وهم يميلون إلى تجميده، ونحن ننظر إلى المستقبل بينما هم يحفظون الماضي»(16).

وفي نفس الوقت، فإن «إديث كروزويل» تربط بشكل جيد بين ظهور البنيوية في فرنسا والمزاج الثقافي الفرنسي في فترة معينة من تاريخ الفكر الفرنسي، وهي على وجه التحديد نهاية الخمسينيات. كان بريق وجودية سارتر الذي وصل إلى أقوى درجات الجذب إبان المقاومة الفرنسية للاحتلال النازي، قد بدأ يذوى بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وضعف الدافع لتأكيد الذات وحريتها في مواجهة القهر. وهو الدافع الذي أوصل الفكر الوجودي إلى درجة غير مسبوقة من تأكيد الفردية. «وأيا كان الأمر فلقد برزت الحاجة-مع أواسط الخمسينيات-إلى ظهور حركة فكرية جديدة تتجاوز ما

في الوجودية من إفراط في الذاتية ومغالاة في الحرية الفردية، فتتجاوز ما عاق الوجودية نفسها عن تحمل الأعباء الاجتماعية التي أثقلتها، كما تتجاوز عجز الوجودية عن التغلب على الحيرة السياسية والأيديولوجية التي خلقتها القطيعة مع الشيوعية السوفييتية»[17].

وبالرغم من صحة رأي «كروزويل» في مجمله فيما يتعلق بالاستقبال الفاتر للبنيوية في أمريكا مقابل انتشارها في فرنسا، فإن ذلك الرأي يحتاج إلى تعديل طفيف، وإن كان ذا دلالة في تأكيد العلاقة العضوية بين المزاج الثقافي واستقبال الحداثة وتجلياتها النقدية. لقد انتشرت البنيوية، حينما أخذت بها، بسرعة، ولكنها تأخرت طويلا في الوصول. لقد كان الفرنسيون يسيرون خلف الوجودية التي خدمت أغراضا سياسية مرحلية ارتبطت بالحرب ومقاومة الاحتلال النازي من ناحية، ولكنهم في نفس الوقت كانوا رهائن مدرسة أكاديمية جامدة، هي مزيد من تأريخ الأدب والسيرة، سادت الحياة الجامعية في فرنسا منذ القرن التاسع عشر حتى سنوات الحرب. ولقد ترتب على ذلك أن التوازن بين ثنائية الموضوعية العلمية والذات الذي تميز به المزاج الأنجلو-ساكسوني، وخاصة الثقافة الأمريكية، كان مفقودا إلى حد كبير في فرنسا باستثناء الفترة القصيرة التي ارتبطت بالاحتلال النازي والمقاومة الفرنسية. وهي السنوات التي دفعت الفرنسيين إلى أحضان ذاتية الوجودية. لكن التوازن كان مختلا بصورة واضحة لمصلحة المحافظة والجمود على مدى العقود الأربعة السابقة للستينيات. وهذا يفسر ذلك الموقف الفرنسي الغريب من دراسات «سوسير» اللغوية التي أدت إلى ظهور اللغويات البنيوية في أمريكا وإنجلترا، في الوقت الذي لم تحدث فيه تأثيرا يذكر في المدرسة التاريخية الفرنسية الجامدة.

وفي نفس الوقت فإن الترحيب بالبنيوية، حينما جاءت إلى فرنسا أخيرا، يرتبط بنفس المزاج المحافظ للثقافة الفرنسية، بمعنى أن البنيوية، حافظت هي الأخرى على درجة الاختلال التي كانت قائمة بين الموضوعية العلمية والذاتية.

وهذا أيضا يفسر النشأة الفرنسية للتفكيك من ناحية، واستقباله الأكثر حرارة في الولايات المتحدة الأمريكية من ناحية أخرى. إذ ليس في البداية

الفرنسية للتفكيك ما يثير الدهشة أو الغرابة، فلا تعارض بين الحديث عن جمود المدرسة الفكرية الفرنسية وأحاديثها وميلها إلى المحافظة، وبين ظهور التفكيك في نفس التربة الثقافية. لقد كانت أحادية التفكير وجموده تربة مثالية لظهور التفكيك في فرنسا دون أي بلد آخر. فالمذهب التفكيكي الذي يعتمد في تجلياته الميلودرامية على تحديد تفسير سطحي وتقليدي ثم تفكيكه، لم يكن ليجد ثقافة توفر له هذه البداية الميلودرامية أفضل من التركيبة الفرنسية:

في فرنسا، على نقيض أمريكا، كان هناك حقا رأي واحد وتقليدي حول النصوص الأدبية، وكان ذلك الرأي يمثل قوة كبت. في ذلك المناخ لم يجد الناقد التفكيكي صعوبة في تحديد الرأي الوحيد السطحي والتقليدي حتى يفضحه[18].

لقد وجد الناقد التفكيكي ضالته في الفكر البرجوازي المتحجر، وقد كانت ضالة مثالية وسهلة، ليمارس عليها جميع حيل التفكيك ومبالغاته. إن الناقد التفكيكي لا يزيح موضوع تفكيكه بنظرية أو وجهة نظر جديدة تحل محله، ولكنه يبقيه دائما حيا، موضوعا للجدل، ويتلذذ بتفكيكه وكشفه بصورة مستمرة. فالتفكيك، على نقيض المدارس النقدية المعروفة، لا يقوم بالتمرد على المدارس السابقة، أو مدرسة سابقة، يختلف معها ويناقضها ويقدم بديلا جديدا يحل محلها، ولكنه يختار لنفسه تفسيرا مبدئيا أو وجهة نظر تتمتع ببعض الثقل والثقة والسطحية في آن واحد، ثم يبقيها حية طوال الوقت، يفككها في حضور كل رأي جديد، وكأنها خلفية دائمة تستحق سخريته الدائمة. وقد كان الفكر البرجوازي الفرنسي بمدرسته الأحادية الجامدة هدفا نموذجيا كما قلنا. لكن ما حدث، وبسبب المزاج الثقافي الأمريكي، أن التفكيكية وجدت أرضا أكثر خصوبة في التركيبة الأمريكية الخاصة فهاجرت إليها مع دريدا واستقرت فيها وتجذرت فيها بصورة سريعة، وأصبحت ترتبط بالمزاج الأمريكي أكثر من ارتباطها بالمزاج الفرنسي، ومرة أخرى تفسر «كروزويل» بصورة غير مباشرة ما حدث فيما بعد مع التفكيك قائلة في معرض الحديث عن البنيوية، إن السعي «الأنجلوسكسوني» وراء الخلاص أكثر ارتباطا بالحلول الفردية وأكثر انجذابا إليها في مقابل السعي الفرنسي الذي ينجذب إلى السياسة، ويركز عليها

أكثر من تركيزه على الحلول الفردية[19].

كانت تلك وقفة أطلنا معها بعض الشيء لتأكيد مقولتنا الأولى عن غربة الحداثيين العرب الذين نقلوا نتاج مدرسة فكرية ذات صبغة فلسفية واضحة، وترتبط بأزمة إنسان غربي أوصلته تركيبته الثقافية الخاصة من فكر فلسفي نشط عبر ثلاثة قرون وثورة علمية وصناعية قلبت موازين العلاقات التقليدية، إلى أزمة خاصة به فقط. وحيث إننا لا نستطيع أن نسحب أزمة الإنسان الغربي على الإنسان العربي-وله بالقطع أزمته الخاصة به-فإن الأخذ بالحداثة الغربية وتجلياته النقدية، يعتبر نوعا من الترف بل العبث الفكري لا تستطيع، ولم تستطع حتى الآن، أن تنقذه التبريرات المختلفة التي يسوقها النقاد الحداثيون العرب من دعاوى الأصالة واستقراء التراث. إن المقارنة بين المزاجين الثقافيين الفرنسي والأمريكي، وردود أفعالهما على الحداثة وتجلياتها النقدية، تؤكد وجود تلك العلاقة العضوية التي لا انفصام لها بين الحداثة، أي حداثة، والتركيبة الثقافية التي تفرزها.

ونعود مرة أخرى إلى نقطة البداية، وهي الخلفية الثقافية للحداثة والربط العضوي بين تطورات الفلسفة الغربية والحداثة بتجلياتها النقدية.

البداية:

ليست هذه بداية بالمعنى الزماني التعاقبي، فلن نحاول تتبع تطورات الفكر الفلسفي الغربي في سياق زمني، فهذا منهاج قد يتبعه الدارس للفلسفة الغربية وتاريخ الفكر. لكن بدايتنا في الواقع هي نقطة النهاية في تطور الفلسفة الغربية. فسوف نناقش في الصفحات التالية آخر مراحل تطور الفكر الفلسفي في علاقته بالحداثة وتأثيره فيها. ونحن إذ نفعل ذلك، سوف نتحرك بحرية كاملة بين القرون الثلاثة دون قيود زمانية في تتبعنا للمقولات الفلسفية الرئيسية التي تتصل بموضوع الدراسة. سوف نقفز من الحاضر إلى الماضي والعكس ونحن نرصد الفكرة وتطورها لا يحكم حركتنا الحرة إلا تماسك الفكرة ووضوحها. وهكذا قد تعيدنا مناقشة فلسفة الظواهر ومبدأ المواقف عند «هوسيرل» و «جادامار» وعلاقاتها بنظريات التلقي التي تحتل مكانة بارزة في نقد ما بعد البنيوية إلى «هيجل» أو «نيتشه» أو «كانط» أو «لوك». هذه مقدمة أردت بها تحذير القارئ من

جديد ضد توقع دراسة تقليدية لتاريخ الفكر الفلسفي الغربي. وإذا كان هذا ما يريده القارئ فليبحث عنه في مكان آخر!!

حتى عهد قريب، ربما حتى نهاية القرن السابع عشر على وجه التقريب، ظل الثالوث الأساسي للنقد الأدبي هو المؤلف-النص-القارئ، وكانت المدارس النقدية منذ أرسطو وأفلاطون تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث دون الضلعين الآخرين. كانت تلك حدود ذلك العالم مع بعض التنويعات بل والتشعيبات البسيطة التي تحدد الفارق بين مدرسة وأخرى. أحيانا كانت دائرة المؤلف يتم توسيعها بحيث لا تكون شخصيته وحدها، أو سيرته وحدها هي محور الاهتمام في دراسة العمل الأدبي. فكان يقال أحيانا إن الفنان مرآة لعصره. ربما لا تكون المرآة صافية تماما، بل يجب في الواقع ألا تكون صافية، فالأدب ليس نقلا حرفيا للواقع. قد تكون مرآة موضوعة أمام الواقع بزاوية معينة، وقد تكون أحيانا أخرى مرآة مقعرة أو محدبة تحدث تشويها جزئيا أو كليا في مكونات ذلك الواقع لإبراز معنى أو تأكيد قيمة.

وهكذا تتم دراسة أعمال شكسبير مثلا باعتبارها تصويرا لعالم إنجلترا تحت حكم الملكة إليزابيث لمدة زادت على الأربعين عاما. وفي حدود تلك الدائرة أيضا كان النقاد يتجادلون فيما بينهم تحكمهم مقولة أساسية، هي المقولة الأرسطية المعروفة عن الفن كمحاكاة. صحيح أن المحاكاة ذاتها كانت تفتح أبوابا لا تغلق للجدل حول ماهية المحاكاة تلك: هل هي تصوير حرفي للواقع ؟ أم أنها إبداع ضمني باعتبار أن محاكاة أرسطو ليست لما هو كائن أو كان بل لما هو محتمل ؟ وقد يتفرع الجدل إلى التساؤل حول طبيعة هذا الواقع وماهيته: هل هو الواقع المادي أو الطبيعة الخارجية الظاهرة، أم أنها عالم المثل العليا التي يرى أفلاطون أنها الحقيقة أو الواقع الوحيد الذي يحاكيه الفنان بصورة مباشرة، فالأشياء التي يحاكيها المبدع من حوله كالشجرة والكرسي والمنزل، أشياء صنعها الإنسان محاكاة للمثل العليا في عقل وجود ميتافيزيقي علوي، أي أن الفن محاكاة لمحاكاة الحقيقة ؟ وكان الجدل لقرون عديدة يكتسب بعض العمق النسبي في عالم تحكمه علاقات بسيطة غير متداخلة أو متشابكة، عالم لم يعرف تعقيدات التناقض بين إنجازات العلم والتكنولوجيا من ناحية، والقيم التقليدية التي تتطور بإيقاع

أبطأ جدا من تطور العلم والتكنولوجيا من ناحية أخرى، عالم لم يكن قد عرف متاهات النفس البشرية التي فتحت أبوابها الدراسات النفسية للقرن العشرين. كان ذلك التعمق النسبي يقودهم إلى مناقشة العملية الإبداعية نفسها من حيث إنها صنعة واعية أم إلهام، يصبح الفنان فيه متلقيا سلبيا في حالة تشبه الحلم. لكن حدود تلك الدوائر رغم تداخلها المستمر وتعرضها لعمليات تقليص وتوسيع لمعطياتها، كانت حدودا واضحة في ظل معرفة إنسانية ممكنة تعتمد على تراكم تحكمه حركة الزمن.

وفي أحيان أخرى يتم التركيز على دائرة النص أو بالأحرى العمل الأدبي، فالنص مصطلح شاع استخدامه مع الحداثة في النصف الثاني من القرن الحالي، وكان هم النقد الأول، كما هي الحال الآن، هو معنى النص، مع الفارق الكبير بين ما كانت كلمة معنى تشير إليه والدلالات اللانهائية الآن للنص الواحد. وكانت أقصى درجات الجدل سخونة بالطبع هي النقطة التي تحول عندها النقاد إلى مناقشة الشكل والمضمون، وهي مناقشة بقيت معنا حتى العقود الأولى من القرن العشرين. لكن الأمور كانت واضحة محددة تسمح بقدر مقبول من الاختلاف في حدود المعنى الذي يجسده النص مستخدما أداة محدودة الدلالة وهي اللغة تنقل إلى حد كبير ما قصد الأديب أن يقوله. دون لا نهائية، ودون رقص على الأجناب.

فإذا تحولنا إلى القارئ فلم يكن هو بأي حال من الأحوال قارئ دريدا أو قارئ الحداثة الغربية بصفة عامة، كان قارئا متواضعا يحترم قصدية المؤلف، وأقصى ما كان يطمح إليه أن يقرأ في النص الواحد أكثر من دلالة أو أكثر من مستوى للمعنى، معتمدا على القيمة الإيحائية للغة الأدب التي لا تكتفي بالتقرير العلمي المحدود. المهم أنه في هذا الثالوث كان النص هو زاوية الارتكاز. وفي نفس الوقت فإن المؤلف لم يختف تماما من الصورة. ربما تتفاوت درجات الاهتمام به من عصر إلى عصر، لكنه كان موجودا قبل النص، وهو وحده الذي يصنع النص أولا وأخيرا، وهو ما يؤكده «رولان بارت Roland Barthes» عام 1967 في معرض تأكيده لموت المؤلف:

يعتقد أن المؤلف يغذي الكتاب، ومعنى ذلك أنه موجود قبل الكتاب، يفكر ويعاني ويعيش من أجله، وهو على نفس علاقة السبق مع عمله كالأب مع طفله، وعلى النقيض من ذلك تماما فإن الكاتب الحديث[20] يولد في

نفس الوقت مع النص، وليس له بأي حال من الأحوال وجود يسبق أو يتخطى النص[21].

ثم تجيء الحداثة وتوابعها النقدية من بنيوية وما بعد بنيوية ويفتح الباب على مصراعيه أمام تيارات الفلسفة الغربية بكل تعقيداتها وتناقضاتها. والغريب أنه رغم ارتباط الحداثة الغربية تاريخيا بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإنها ظلت محتواة إلى حد كبير حتى الخمسينيات من القرن العشرين، أي لمدة قرن كامل. صحيح أنه كان لها بعض التجليات القوية في الفنون، مثل الدادية والسريالية، وفي بعض الأشكال الأدبية كالرواية والدراما، ولكن ذلك كان يحدث لفترات قصيرة لا تمثل في تاريخ تلك الفنون والآداب تيارا قويا يفرض نفسه على الدراسات النقدية الحديثة. ولهذا كان النقد الجديد الذي ساد الساحة الأدبية والفكرية حتى أوائل الخمسينيات، ولمدة تزيد على ثلاثة عقود-إذا حددنا بدايته بكتابات «ريتشاردز I.A. Richards» ثم «إليوت T.S. Eliot»، كان ذلك النقد متوازنا إلى حد كبير، ولم يصل دعاته وأقطابه في يوم من الأيام إلى الدعوة بتطوير ميتالغة نقدية تلفت النظر إلى نفسها باعتبارها لغة إبداعية في حد ذاتها. وأقصى ما كان يطمح إليه هؤلاء النقاد هو تقبل دفاع «ماثيو آرنولد» عن النقد ووظيفته وبأنه لا يقل أهمية عن الشعر، فالنقاد، على نقيض ما يرى الرومانسيون، ليسوا شعراء محبطين، ليسوا أناسا جربوا الإبداع، وحينما فشلوا فيه تحولوا إلى نقاد. ربما كانت أكثر تجليات الحداثة، في النقد الجديد، هي ذلك التأثير القوي الذي مارسته الدراسات النفسية الحديثة على النقد الجديد، وخاصة في أعمال ريتشاردز، لكن صندوق باندورا الفلسفي لم يفتح بالكامل إلا مع البنيوية وما بعد البنيوية من تفكيك وتاريخية جديدة.

وهكذا بدلا من مفردات ذات مفاهيم محددة ظل النقد الأدبي يتداولها لأكثر من عشرين قرنا أو يزيد، وجدنا أنفسنا منذ منتصف الخمسينيات في الثقافتين الفرنسية والأنجلوساكسونية، ومنذ بداية الثمانينيات في الثقافة الغربية نتعامل مع مفردات نقدية فلسفية البداية والمنتهى، فلسفية النشأة والدلالة. وبدلا من التعامل مع مفردات كالمحاكاة، والتقليد، والنقد التاريخي والنقد الاجتماعي والنقد النفسي، والأدب بين الذاتية والموضوعية، بل حتى المعادل الموضوعي والوعي الجمعي الذي يحدد وظيفة الأدب،

وجدنا أنفسنا نتعامل مع الميتالغة والميتانقد، مع الداخل والخارج، مع المعرفة، مع الوجود، مع التأويل والظاهراتية، مع الانقطاع المعرفي، مع ازدواجية أو ثنائية الحقيقة، مع النصية Textuality والبينصية Intertextuality، مع الشك واليقين، مع الفجوة بين تطور القيم وتطور التكنولوجيا، مع الذات في تأكيدها ومع الذات في تفتيتها، مع الحقيقة واللا حقيقة. وجدنا أنفسنا، باختصار شديد، بعد أن كنا نتعامل مع الشعراء والنقاد، نقتاد عنوة رغم إرادتنا إلى عوالم بيكون ولوك وكانط وهيوم وهوبز وبيركلي ونيتشه وهيجل وهوسيرل وجادامار، وبقية القائمة الطويلة من الفلاسفة الذين يمثلون تاريخ الفلسفة الغربية في القرون الثلاثة الأخيرة. بل وجدنا أنفسنا نتعامل في نهاية الأمر مع محاولات تفسير معلقة امرئ القيس في ضوء تلك الأفكار الفلسفية المركبة والمتداخلة والمتناقضة، وهي أفكار لا علاقة لذلك الشاعر الجاهلي بها، قصدية أو لا قصدية!!

فماذا حدث؟

حدثت تحولات معرفية جذرية غيرت في العلاقة التقليدية بين الدال والمدلول، والتي كانت معروفة ومتفقا عليها قبل العصر الكلاسيكي للفلسفة الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ويستعرض «آرت بيرمان» رأي ميشل فوكوه في هذه التغيرات الجذرية في بعض الإطالة:

يوضح فوكوه أنه في نظرية اللغة (وفي كل العلامات الأخرى) التي استخدمتها القاعدة المعرفية episteme، في القرن السادس عشر والتي سبقت القاعدة المعرفية الكلاسيكية، كان تحقيق الدلالة signification يتكون من ثلاث جزئيات: الشيء المشار إليه (وهو المدلول في المصطلح الحديث) والإشارة (الدال) والتشابه المفترض بين الاثنين. كان التشابه ضروريا في كل نظم الدراسة، فقد كانت المعرفة يصعب التأكد من صحتها دون رابطة حقيقية بين المشار إليه والإشارة. وفي أعقاب التبدل المعرفي، أي ظهور العصر الكلاسيكي الذي استمر طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر، يختفي مفهوم التشابه، وتحل محله نظرية اللغة التمثيلية representational. وفي التبادل المعرفي التالي في نهاية القرن التاسع عشر.. . يختفي احتمال النظر إلى اللغة باعتبارها بنية تمثيلية (دالة) فقط، كمجموعة من الرموز

التقليدية التي تمارس معها آليات المنطق (الأرسطي أساسا) نشاطها لتصوير الواقع الذي يتم إدراكه من خلال الحواس. تكتسب اللغة (في المرحلة الجديدة) تماسكها الداخلي المنظم والخاص بها والذي يختلف عن استخدام اللغة. لم تعد اللغة تتكون فقط من ممثلات وأصوات تقوم بدورها بتمثيل الممثلات. «لم تعد اللغة ترتبط بمعرفة أشياء لا شك فيها عن طريق التمثيل المباشر...»، «فاللغة أيضا تتكون من عناصر شكلية تجمع داخل نسق يفرض على الأصوات والمقاطع والجذور تنظيما ليس تمثيليا»[22].

تلك الكلمات المطولة تلخص في حقيقة الأمر ما حدث من تحولات معرفية استتبعتها تحولات جذرية في مفهم اللغة واستخداماتها. وهكذا تكتسب اللغة اتساقها «الداخلي» و «الخارجي» بصرف النظر عن استخداماتها. أصبح مفهومنا عن اللغة أنها، كما يرى «فوكوه»، تتكون من عناصر شكلية تجمع داخل نسق «يفرض على الأصوات والمقاطع والجذور تنظيما ليس تمثيليا». أي أن اللغة تحولت من وسيط تمثل فيه الأصوات والكلمات الأشياء التي تشير إليها دون زيادة أو نقصان-وهذا هو المقصود بالشفافية-إلى أنساق خاصة تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية كل منها بالآخر. فالعملية ليست مجرد تمثيل اللغة لأشياء موجودة، لكن النقيض هو الصحيح. وقد وصل الفلاسفة المحدثون إلى القول بأن الوجود لا يسبق اللغة، لكن اللغة في حقيقة الأمر تسبق الوجود، أو على الأقل أننا نولد في اللغة، وأن الوجود لا يتبدى إلا في اللغة. وقد وصل الأمر بفيلسوف ألماني إلى القول بأن الشعر، أي اللغة، يكشف عن الوجود ويؤسسه، فالشعر فعل أصيل للأشياء، نشاط للتسمية الأولى inaugural naming، بمعنى أن ما تسميه اللغة أو تدل عليه ليس ما هو معروف أو موجود بالفعل، لكن تلك الأشياء التي يشار إليها عن طريق اللغة تجيء إلى الوجود فقط في نفس لحظة التسمية أو الإشارة. ويذهب هيديجر في مقاله عن ماهية الشعر إلى القول بأن «الشاعر يقف بين آلهة السماء وموتى الأرض، أو ما بين الأول (الآلهة) والآخر (الناس). إنه الإنسان الذي طرد إلى المابين Between، بين الآلهة والبشر. ولكن يتقرر للمرة الأولى في هذا المابين فقط ما هو الإنسان وأين يستقر وجوده»[23]. وفي هذا المابين يطلق الشاعر الأسماء الأولى، لكنه، على نقيض آدم الذي سمى ما كان معروفا وموجودا، ينشئ هذه الأشياء

ويؤسسها بإشارته إليها. وقد ترتب على هذه الثورة الكاملة في مفهوم اللغة نتائج مهمة وخطيرة أبرزها تلك المتعلقة بمعنى النص الأدبي. لكن هذا لم يحدث في فراغ أو من فراغ، إذ إن تلك الثورة الجديدة تعود إلى ما يسميه النقاد بالتحولات المعرفية. وهذا هو جوهر الحداثة.

التحولات المعرفية:

ما هي إذن تلك التحولات المعرفية؟

إن بداية القرن السابع عشر ليست تاريخا عفويا في الواقع لنبدأ به رصد هذه التحولات المعرفية الجذرية التي غيرت الكثير من البنى الفكرية في العقل الغربي. ربما يكون من الصعب تحديد تاريخ بعينه، تاريخ يرتبط مثلا باسم «فرانسيس بيكون» أو «جون لوك»، لكن بداية القرن السابع عشر بداية مناسبة وهي بالفعل علامة فارقة. كان عصر النهضة قد جاء ووصل إلى ذروته، والنهضة الأوروبية لم تكسر قوالب الجمود والتخلف فقط، لكنها بعثت في الحياة الثقافية الأوروبية روحا جديدة تماما. في مقابل الجمود والتحجر تظهر روح المغامرة الفردية والمخاطرة والمبادأة، في مواجهة المألوف تجيء الرغبة في اكتشاف المجهول وغير المألوف، بل والغريب. وهكذا ارتبطت ذروة النهضة تلك برحلات الاستكشاف والرغبة في معرفة ما وراء حدود المعروف، صحيح أن روح المغامرة تلك أدت في النهاية إلى الفتوحات والغزو الأوروبي لمناطق عديدة من العالم، لكنها كلها بدأت بروح المغامرة الفردية، وهذا بالطبع يعيدنا إلى موضوع الذات. لقد بدأ الإنسان الغربي مع عصر النهضة رحلة تأكيد الذات التي ستصل إلى ذروتها في العصر الرومانسي في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر.

وفي نفس الوقت فإن المناخ الفكري الجديد الذي قام على نبذ الخرافة والتفكير الغيبي والحق الإلهي للملوك في نهاية المطاف، خلق اتجاها جديدا يشجع على التفكير العلمي الذي يستند إلى المنطق من ناحية، والتجريب من ناحية أخرى. معنى هذا أن الثنائية التي تواجهنا في العصر الحديث وحتى اليوم، وسوف تظل معنا لأجيال قادمة، ونقصد بها ثنائية التجريب العلمي والإيمان بالإمكانات اللامحدودة للعقل البشري، بدأت متزامنة في

عصر النهضة. وفي نفس الوقت كانت تلك الثنائية سببا ونتيجة لفكر فلسفي جديد، يتراوح بين علمية تعطي المعرفة التي تبدأ بالعالم المادي المحسوس ثقلا يضعها في مركز الكون، وبين مثالية فلسفية تضع أساس المعرفة الإنسانية داخل العقل البشري، وتضع الإنسان، تبعا لذلك، في محور الوجود.

قد يفهم من حديثنا المتكرر عن الثنائية المستمرة بتنويعات مختلفة، أننا نقصد تأكيد درجة التعارض الدائم بين التفكير العلمي، ورغبة الإنسان في تأكيد ذاته من منطلق فلسفة مثالية تثق في قدراته وتضعه في مركز الوجود. وهذا صحيح إلى حد كبير، فالتعارض قائم ومستمر بين طرفي الثنائية، لكن العلاقة بينهما لا تقوم على التعارض فقط. إنهما يتقاربان بقدر ما يفترقان، وتتداخل دائرتاهما بقدر ما تتباعدان، فالإيمان بقدرات العقل، سواء في واقعية (أوتجريبية) «لوك» أو مثالية «كانط» يضع نهاية للفكر الغيبي، ويفتح الطريق أمام المعرفة القائمة على التفكير المنطقي من ناحية-وهو فكر عقلاني بالدرجة الأولى-والتفكير العلمي القائم على التجربة الحسية والمادية من ناحية أخرى. والمسافة بين المنطق الأرسطي العقلاني والفكر العلمي التجريبي ليست كبيرة، كما قد يتبادر إلى ذهن البعض.

أضف إلى ذلك أن التناقض بين طرفي الثنائية ليس في حقيقته تناقضا بين العلم بتجريبيته والفلسفة في حد ذاتها، لكنه تناقض بين الاستخدامات أو التطبيقات العملية لنتائج العلوم التطبيقية التجريبية (وهو التعريف المتفق عليه للتكنولوجيا) من ناحية، والفلسفة والآداب والفنون من ناحية أخرى. إن الأزمة التي نتحدث عنها ليست أزمة بين العلم والفلسفة والنشاط الإبداعي، بل إن النقد الأدبي، في تعامله مع الأنشطة الإبداعية الأدبية عبر ثلاثة قرون، لا يفتأ يؤكد «علميته»، وهي علمية يتفاخر بها نقاد الأدب خاصة في العصر الحديث، حتى حينما يكون هناك تعارض واضح بين المنهج العلمي الذي يتبناه النقاد والمضمون الأدبي الذي يمثل في فترات متكررة، انفصالا بين العقل والعاطفة. حدث ذلك في العصر الرومانسي، وحدث ذلك أيضا مع النقد الجديد، ويحدث الآن مع نقاد الحداثة من بنيويين وتفكيكيين. فالتناقض قائم في أحيان كثيرة بين منهج علمي يؤكدون التمسك به في محاولة تحقيق علمية الأدب، وبين مضمون أو معنى يؤكد

قصور العلم ومنهجه التجريبي وعجزه عن تفسير كل شيء في الوجود.

إن التكنولوجيا، أو الجانب التطبيقي للعلوم، بقدر ما تساعد في تحقيق التقارب بين طرفي الثنائية عن طريق تحقيق سعادة الفرد، وهي مطلب الإنسان الأول في رحلته لتأكيد ذاته، إلا أنها في نفس الوقت تبرز التناقض بين الطرفين وتؤكده، فهي تمثل تهديدا مستمرا لإنسية الإنسان ذاته، عن طريق الاستخدامات السلبية لها. فالتكنولوجيا مسؤولة عن آلة الحرب الحديثة، وتطوير أسلحة الدمار الشامل من نووية وجرثومية، وهي تمثل تهديدا مستمرا ليس لإنسانية الإنسان فقط، بل لوجوده في هذا العالم. ويذهب «بيرمان» إلى اتهام التجريبية نفسها بالقصور كمنهج وليس العلم في حد ذاته، فالتجريب كمنهج علمي هو ذاته الذي أدى إلى الشك في منهجه حينما فشل في تفسير ما هو ميتافيزيقي، بما ترتب على ذلك من توقف المعرفة التي يكتسبها الإنسان عن طريق تبني المذهب التجريبي عند حدود ما هو فيزيقي، أي أن التجريبية تفكك نفسها:

إن العلم يتطلب باحثا ومنهجا وموضوعا للدراسة، وهو يفترض وجود اختلاف بين ثلاثتهم، الباحث يحقق نتائج، النتائج هي المعرفة بالموضوع. لكن في الوقت الذي تبرر فيه التجريبية المنهج العلمي، فإنها لا تستطيع على المدى البعيد تقديم تبرير لنفسها: إن الإمبريقية تقدم التبرير القانوني للممارسة العلمية وتثير في نفس الوقت، رغما عنها، تساؤلات حول الوضع الفلسفي للعلم. ففلسفة «لوك» تؤدي إلى شك «هيوم». إن الإمبريقية أساسية لوجهة النظر الأنجلو-أمريكية التقليدية، إلا أنها تصبح من منظور آخر- منظور يعتبره الفلاسفة المتحدثون بالإنجليزية محيرا، ميتافيزيقيا، ويصعب الدفاع عنه-عملية تحديد للمشكلة وليست حلا لها[24].

لكن أبرز تناقضات الإمبريقية هي ذلك التناقض الجوهري بين الأهداف والنتائج، بين نقطة انطلاقها، وهي تحقيق المعرفة الإنسانية القائمة على التجربة الحسية، باستخدام الإمكانات غير المحدودة لطاقات العقل وقدراته والتأكيد النهائي لقصور العقل وحدود المعرفة، فإذا كان بمقدور العقل في استخدامه لمعطيات الإمبريقية أن يوفر معرفة إنسانية بالجانب الفيزيقي من الكون، الجانب الحسي الذي تطبق عليه أدوات التجريب، فإنه يقف عاجزا تماما عن تفسير الجانب الآخر للوجود الإنساني ونعني به المنطقة

أو المناطق المظلمة والمبهمة التي لا يمكن تحقيق معرفة بها عن طريق المنهج التجريبي، وهي مناطق النفس البشرية وعالم الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة. وهكذا يصبح تحقيق معرفة شاملة ونهائية وأكيدة بالكون والوجود عملية شبه مستحيلة. من هنا نجد أن نفس مقولات المذهب التجريبي عند لوك وهوبز تفتح الباب بشكل واضح أمام نيتشه وقوله بقصور العقل وحدود المعرفة بل وهم الحقيقة ذاتها، والتي يصفها بأنها «مجموعة متحركة من الكيانات والمجازات... باختصار، تلخيص للعلاقات الإنسانية ثم دعمها ونقلها وتحميلها شعريا وبلاغيا، علامات بدت للناس، بعد فترة استخدام طويلة ثابتة ومعيارية وإجبارية: الحقائق أوهام نسي الناس أنها كذلك، مجازات تآكلت من طول الاستعمال»[25].

إن تحرك الفكر الفلسفي المستمر بين محوري اليقين والشك، بين المحاولة المستميتة من جانب الواقعيين لإيجاد مركز بنائي ثابت، مع افتراض وجوده المسبق، ترتكز عليه دعائم الوجود، وهو ما يسميه الفلاسفة بالجوهر والوجود والكينونة والوعي والحقيقة والله والإنسان، وبين الشك في وجود هذا المركز الثابت في المقام الأول، هذا التذبذب المستمر هو الذي يخلق الثنائية المتعارضة للمحسوس وغير المحسوس، للحقيقة والوهم، للخارج والداخل، للموضوع والذات، وهي ثنائية قلنا من قبل إنها المدخل الأساسي والتفسير الوحيد للتفاوت بين المدارس النقدية واللغوية حول وظيفة الأدب وطبيعة المعنى ووظيفة اللغة. أي أن التناقضات اللانهائية في تجريبية لوك وهوبز والتي تؤدي في نهاية الأمر إلى الشك عند هيوم ونيتشه، تتكرر بنفس القدر والتذبذب وبنفس الديناميكية في النقد الأنجلو-أمريكي ونظريات اللغة. ففي فترة اليقين بوجود مركز ثابت للوجود، وهو عند لوك خارج العقل والذات، يغلب القول بمرجعية اللغة التي تصبح وظيفتها عملية مقابلة Correspondence محددة، بل ارتباطا صريحا بين الدال والمدلول يؤكد القيمة الإحالية Referential الواضحة للغة، سواء كانت أصواتا أو كلمات، فالعلاقة بين الألفاظ والأشياء علاقة طبيعية لا تترك مجالا للغموض أو التعقيد أو تعدد الدلالات، فالألفاظ علامات للأفكار داخل العقل، يستخدمها الإنسان لنقل أو توصيل تلك الأفكار التي ولدتها الأشياء الخارجية، أو عن العلاقات القائمة بين الأشياء. المهم بالنسبة لواقعية «لوك» أن الأفكار التي تولدها

الأشياء موجودة سواء عبرنا عنها باللغة أم لا. ويمكن القول إن موقف «كانط» المثالي لا يختلف كثيرا عن موقف «لوك» حول المركز الثابت للوجود، سواء كان هذا المركز الثابت خارج العقل في العالم المادي المحسوس عند الواقعيين أو داخل العقل عند المثاليين.

وحينما يسود تيار الشك الفلسفي، وينتفي المركز الثابت للوجود، تتحول اللغة إلى علامات لا نهائية الدلالة، وهكذا يؤدي شك هيوم ونيتشه إلى «اللعب الحر» للغة عند دريدا والمتشيعين للتفكيك.

فيما يتعلق بالمعنى فقط ارتباط النقد الأدبي في القرون الثلاثة الأخيرة على الأقل بتذبذب الفكر الفلسفي بين الوهم والحقيقة واليقين والشك، وجاءت التفسيرات المختلفة لمعنى النص انعكاسا لتناقضات الفكر الفلسفي حول الحقيقة والوجود والذات. وهكذا تباينت المذاهب الفكرية في نظرتها إلى معنى النص، وهل هو داخل النص فقط يخضع لقوانين الحدس العقلي أم أنه خارجي يخضع لمبادئ التجريب العلمي.

وقد كانت تلك الثنائية في تفسير معنى القصيدة الشعرية مثلا هي جوهر الخلاف بين المدارس النقدية منذ تجريبية «لوك»، ومرورا بشك «نيتشه»، وانتهاء بأفكار «هيديجر» حول الوجود. ففي الوقت الذي يمكن أن يشير فيه معنى النص العلمي إلى حقيقة مادية محددة يمكن إثباتها أو تكذيبها، فإن معنى القصيدة لا يشير إلى حقيقة مادية يمكن أن تطبق عليها نفس معايير التجريب العلمي. ويرى «كلينث بروكس» أحد تلامذة «إليوت» وأبرز أقطاب المدرسة الجديدة في النقد أن ذلك الفصل المبكر في منتصف القرن السابع عشر، بين العقل والعاطفة والذي حدث تحت ضغط التجريبية الجديدة عند «لوك»، أدى في حقيقة الأمر إلى التقليل من أهمية الشعر في معرفة الحقيقة والوجود. فقد أدت الشيفرة العلمية والعقلانية المبالغ فيها التي سيطرت على أوروبا منذ ذلك الوقت إلى إعطاء الأولوية في معرفة الحقيقة للعقل، وأصبحت الحقيقة الشعرية الحدسية بالدرجة الأولى مجرد تجميل للحقيقة الخارجية والتي لا يتم إثباتها بالمقاييس الجمالية.

ولهذا تركزت جهود الرومانسية على رأب ذلك الصدع بين العقل والعاطفة وعلى تأكيد أن الثنائية المستمرة، بين العلم (العقل) والذات لا تحكمها

علاقة تعارض وتضاد بالضرورة. ومن ثم يمكن القول بأن الرومانسية كانت محاولة لإعادة بعض التوحد المفقود بين مكونات الوجود مثل الإنسان واللغة، وهو التوحد الذي تلقى ضربة قاسية مع بداية التفكير العلمي وإعمال العقل. وهكذا ينصرف الشعراء الرومانسيون إلى محاولة إعادة النظرة الكلية للوجود بعد أن تفتت على يد العلم والتجريب. إنهم في حقيقة الأمر لا يتجاهلون الثنائية المستمرة للحقيقة ولا ينكرونها، ولكنهم يحاولون جهدهم تأكيد نقاط الالتقاء والتقليل من خطورة التضاد، وهو ما سيظل معنا حتى نهاية النقد الجديد في الخمسينيات من القرن الحالي، بعد أن قامت التكنولوجيا الحديثة بميكنة الثقافة وإفقادها لإنسانيتها، وبعد أن تم اختزال المعرفة وقصرها على الحقيقة أو الحقائق المادية، ونعني عدم الإيمان بكل مالا يقوم الدليل المادي المحسوس على تأكيده، وما يتبع ذلك كله من تراجع القيم الإنسانية التقليدية. ولإعادة قدر من التوحد إلى عالم شرذمة العلم والتكنولوجيا يدفع الرومانسيون بأن الحقيقة الشعرية لا تخضع، ويجب ألا تخضع، لمحكات أو معايير العلم لأنها ليست فقط حقيقة مختلفة، بل حقيقة أعلى وأسمى من الحقيقة الخارجية المادية. فالشعر ليس مرآة موازية في سلبية مطلقة للواقع المادي الخارجي، لكنه خلق واقع جديد وحقيقة أكثر أهمية من الحقيقة الخارجية، من هذا المنظور الرومانسي الذي يعيد إلى الشعر بعض اعتباره المفقود لا تصبح العلاقة بين الحقيقتين العلمية والشعرية، علاقة تضاد أو علاقة تؤكد وهم الحقيقة الشعرية مقابل حقيقة خارجية محسوسة يمكن إثباتها بإعمال العقل وأدوات القياس العلمي. العلاقة الجديدة ليست علاقة تواز أو تقابل، إذ إن إحدى الحقيقتين في الواقع، من المنظور الرومانسي، أعلى أو أسمى من الأخرى، وهي الحقيقة الشعرية بالطبع.

ويحاول النقاد الجدد بدورهم، عند نقطة التقاء فريدة مع الرومانسية التي بدءوا بالتمرد عليها، إقامة جسر بين ضلعي الثنائية ونفي التعارض بين الحقيقتين العلمية والشعرية، فهم يقولون بأن الحقيقة العلمية التي يمكن إثباتها عقليا وبإعمال الحواس، لا تتعارض بالضرورة مع الحقيقة الشعرية التي تفقد ذاتيتها وتقترب من موضوعية الحقيقة العلمية. والقصيدة بهذا المفهوم تعتبر جسرا متينا بين مصدري المعرفة، وفي نفس الوقت

فإنهم يستندون في موقفهم هذا إلى نفس الموقف الرومانسي الذي يعطي القصيدة، وكل الإبداعات الجمالية في الواقع، وضعا خاصا يعطي للمعرفة الشعرية قيمة تسمو بها فوق المعرفة الحسية وأدوات قياسها، وهو موقف لا يبتعد كثيرا عن موقف كانط في كتابه :Critique of Judgment

لقد أكدوا لنا أن لوك كان يرى أن المعرفة تأتي من مصدرين: الأفكار الموجودة داخل العقل والناتجة عن التجربة، أو الانطباعات التي تحدثها الأشياء الخارجية في العقل، والتأمل، أي قدرة الفرد على النظر إلى أنشطة العقل، مثل الذاكرة والتفكير والإرادة ثم وصفها بصورة دقيقة. فإذا كانت القصيدة تعتبر شيئا خارجيا محسوسا، شيئا يمكن تحليله على هذا الأساس، وفي نفس الوقت، إذا كان مضمون القصيدة يدور حول ما يجري داخل عقل الشاعر أو القارئ... فمعنى ذلك أن القصيدة تمد جسرا بين مصدري المعرفة، وهو الإشكال الرئيسي في دراسة اللغة. يترتب على ذلك احتفاظ الشعر بوظيفة المحاكاة مجسدا نتائج تأمل العمليات العقلية، ومصورا بعض هذه العمليات من خلال البناء الشعري وليس من خلال الوصف العلمي. وبرغم فهمنا لذلك الجسر (بين العقل المدرك وتأمله لذاته) فإن تفسيره في حقيقة الأمر ليس أكثر وضوحا في النقد الجديد من تفسيره عند لوك الذي لا يملك، دون نظرية ملائمة للغة، إلا أن يلجأ إلى التمييز بين أفكار العقل الداخلي (وعنه) وأفكار العالم الخارجي قائلا بأنها جميعا تعتمد في نهاية الأمر على التجربة[26].

هاتان محطتان فقط فرضتا نفسيهما على رحلة ترافق أثناءها الفكر العلمي-الفلسفي مع حركة النقد الأدبي وعلم اللغة. لكن الرحلة في الواقع طويلة تمتد إلى أكثر من ثلاثمائة عام، وتؤكد جميع محطاتها أن الرفقة لم تكن أبدا عفوية أو مرحلية مرهونة بفكر دون الآخر. إن جميع علامات الطريق، ومحطات التوقف الفرعية والكبرى تؤكد تلك الرفقة الدائمة القوية الوشائج بين تطورات الفكر العلمي-الفلسفي وتطورات الدراسات الأدبية واللغوية، وتعيدنا دائما إلى نقطة الانطلاق الأولى، وهي أن الحداثة الغربية وتجلياتها البنيوية والتفكيكية على وجه الخصوص، خرجت من عباءة المزاج الثقافي الغربي على مدى ثلاثة قرون أو تزيد، ثم إن أي حداثة أخرى لابد أن ترافق ثقافتها هي وليست أي ثقافة أخرى، وإلا فقدت مفرداتها

ومصطلحاتها دلالاتها المحددة، وأصبحت تشير إلى دلالات لا وجود لها أصلا في الثقافة الغربية التي تزرع فيها.

من هنا تجيء ضرورة مناقشة تلك الرحلة والرفقاء في بعض التأني والتفصيل الضروريين.

الفكر العلمي-الفلسفي الغربي والحداثة:

١- علامات طريق

في بداية رحلتنا مع الحداثة والفكر العلمي-الفلسفي، وقبل التوقف عند المحطات الرئيسية واحدة تلو الأخرى، يحتاج الأمر إلى التزود مبكرا ببعض التوجيهات أو الإرشادات التي تساعدنا في تحديد ما نبحث عنه، بل ما يجب أن نتوقعه عند كل محطة قبل التوقف عندها، طالت فترة التوقف تلك أم قصرت. وفي نفس الوقت فإننا بحاجة مبكرة إلى ذبح بعض الأبقار المقدسة وتحطيم بعض أوثان النقد الأدبي، وهذه خطوة لا بد منها في حقيقة الأمر لنتحرر بما فيه الكفاية من أثقال الماضي ونصبح أكثر من موضوعية في تعاملنا مع الجديد، حتى إن كان موقفنا هو رفض ما تجيء به تلك المحطة أو تلك أثناء الرحلة.

أولى الأبقار المقدسة التي نذبحها في بداية رحلتنا هي ادعاء الجدة، أي ادعاء أصحاب الفكر الحداثي ومن تبعهم من بنيويين وتفكيكيين أنهم يبتدعون مدرسة نقدية جديدة، وأنهم يحرثون أرضا جديدة ويبذرون فيها بذورا لم يعرفها السابقون. إذ إن حقيقة الأمر أنه لا يوجد في تاريخ النقد الأدبي مدرسة جديدة بالكامل. ربما يرى البعض في هذا التحذير المبدئي بعض السذاجة، فالقول بعدم وجود مدرسة نقدية «نقية» في جدتها. أمر مفروغ منه ولا يحتاج إلى إعادة تأكيد من أحد، لكننا في الواقع نحتاج إلى إعادة تأكيد الواضح والمبدئي في مواجهة النبرة العالية التي يرفعها النقاد المحدثون من بنيويين وتفكيكيين، عند الحديث عن إنجازاتهم النقدية والفكرية وتأكيد أهمية الجديد الذي جاءوا به. لا يحدث هذا في عالمنا العربي فقط، بل يحدث أيضا في الصورة الأولى للحداثة، وهي الصورة الغربية. فالأصوات ترتفع على جانبي الصورة في صخب ومباهاة كيشوتية بالفتوحات الجديدة في دنيا النقد. ومن المفارقات اللافتة للنظر أن دراسة

الحداثة الغربية بعيدا عن صخب الجدة والفتح، وتتبع جذور الفكر الحداثي في التحولات المعرفية الغربية عبر ثلاثة قرون يؤكدان نقيض ما يباهي به الحداثيون الغربيون أنفسهم الآخرين في صخب. إذ إن هذه الدراسة تؤكد استمرارية الفكر النقدي وتطوير الجديد من القديم. إنها تؤكد أن مناطق التداخل أكثر من مناطق التباعد، وأن تطور النقد الأدبي لا يتم في صورة دوائر مغلقة تكتمل كل منها ويغلق محيطها قبل أن تبدأ الدائرة الجديدة التالية. وهذا في الواقع ما يحمد للحداثة الغربية بالدرجة الأولى، إذ إن اقتراب النقد الحداثي بصورة غير مسبوقة من أزمة الإنسان الغربي المعاصر، وهي أزمة فكر وثقافة بالدرجة الأولى، أجبر الدارسين للحداثة ومذاهبها النقدية الجديدة على فتح ملف الفكر الغربي بالكامل، مع ما ترتب على ذلك من إعادة قراءة، بل إعادة تقويم، لهذا الفكر في تجلياته المختلفة منذ القرن السابع عشر حتى الآن. لكن فتح ذلك الملف-وتلك مفارقه ثانية-لم يؤكد الادعاء الحداثي بالجدة والفتح غير المسبوق، بل أكد أن الاستمرار أكثر من الانقطاع، وأن التداخل أكبر من التباعد. وربما يفسر ذلك إلى حد بعيد اتجاه الحداثيين العرب إلى فتح ملف التراث الثقافي العربي هم أيضا، واتجاههم، في محاولة تأصيل الحداثة عربيا، إلى إعادة اكتشاف الدراسات اللغوية والنقدية العربية وإعادة قراءتها وإعادة تقويمها، إلا أن الخطأ المنهجي الذي وقعوا فيه هو أنهم، في إعادة قراءتهم لتراث الفكر العربي، فعلوا ذلك لتأصيل حداثة غير عربية.

ولنأخذ، في هذه الدراسة، مثالا واحدا من بين أمثلة عديدة سوف نناقشها بالتفصيل حينما ننتقل إلى دراسة البنيوية والتفكيك بصورة أكثر تركيزا. المثال هو تأثر النقد الجديد والتفكيك بالرومانسية !! ربما يبدو القول غريبا في البداية، إذ إن من المسلمات أو الأوثان التي تربينا عليها لسنوات طويلة في مدارسنا النقدية أن النقد الجديد جاء تمردا مباشرا على الرومانسية، وأن النقاد الجدد يؤسسون موضوعية شبه علمية في تعاملهم مع النص الأدبي تنسف الذاتية المفرطة في الشعر الرومانسي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن محاولة إعادة توحيد الكون في الرؤية الرومانسية والقائلة بأن القصيدة مثلا تقع خارج دائرة القياس العلمي، وأنها على الأقل تقدم توازنا مطلوبا مع العلم، وأن تأكيد الذات

الذي يعتبر العلامة المميزة للفكر الرومانسي المتفائل، يتنافى مع النظرة التشاؤمية لإنسان العصر الحديث الذي يرى وحدة الكون وقد انفصمت عراها، والمعرفة الإنسانية وقد تشرذمت وتجزأت بعد أن أصبح اليقين وموضوعية المعرفة أمرين مستحيلين، وتلك هي أسس التفكيك. برغم هذا فإن فتح ملفات الفكر الغربي وملف النقد الأدبي والدراسات اللغوية على وجه الخصوص، يؤكد أن كلا من النقد الجديد والتفكيك تأثرا بالرومانسية بصورة مباشرة:

إن محاولة البنيويين ومن بعد البنيويين لجعل اللغة موضوعا للدراسة بعيدا عن مستخدم اللغة (تحاشي القصد، ونبذ نظرية التوصيل من أجل نظرية الأنساق) تشبه عزل النقاد الجدد للقصيدة كموضوع (نظام مغلق على ذاته) تقوم في جزء منها على الأفكار الرومانسية عن الوحدة العضوية. وأكثر من هذا، وهو موقف النقاد الجدد تجاه الشعر، هم الذين يستمدون معارضتهم للغة الإحالية Referential (العلم) واللغة الشعرية من الرومانسية، وهو موقف يؤدي إلى نظرية ازدواج الحقيقة التي يمكن للبنيويين الأول استخدامها.. . بالإضافة إلى ذلك، إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها بلاغية ومجازية بالدرجة الأولى، فعلينا أن نتذكر أن نيتشه، ودريدا فيما بعد، مدينان بتلك الفكرة للرومانسيين الألمان[27].

لنعد إلى بداية رحلتنا لنتوقف عند علامة مميزة تظهر في منتصف القرن التاسع عشر، وتظل محط الاهتمام لسنوات طويلة، محدثة تأثيرات قوية، وإن كانت متفاوتة، في النقد الأدبي حتى خمسينيات القرن العشرين تقريبا، بل إن بعض تأثيرها يمتد إلى مفهوم البنيوية عن الأنساق اللغوية. في خطاب أرسله فلوبير إلى صديقه «لويس كوليه Louis Colet» عام 1852 كتب الروائي المشهور يصف العمل النثري النموذجي:

إن ما يبدو جميلا بالنسبة لي، ما أريد كتابته، هو كتاب عن لا شيء، كتاب لا يعتمد على شيء، تتماسك أجزاؤه بقوة أسلوبه، تماما كالأرض وهي محلقة في الفراغ، لا تعتمد على شيء خارجي لدعمها، كتاب لا يكون له موضوع تقريبا، أو على الأقل يكاد الموضوع فيه يكون غير مرئي... إن أفضل الأعمال هي التي تحتوي أقل الموضوعات. فكلما اقترب التعبير من الفكر، اقتربت اللغة من الاتفاق والاتحاد معه، وجاءت النتيجة أفضل...

لهذا السبب لا توجد موضوعات نبيلة وموضوعات غير نبيلة، من وجهة نظر الفن الخالص يمكن للإنسان أن يقيم مقولة إنه لا يوجد شيء اسمه الموضوع، فالأسلوب في حد ذاته هو طريقة مطلقة لرؤية الأشياء[28].

برغم أن خطاب «فلوبير» يعتبر نموذجا بالغ الوضوح والدقة في تحديد جماليات منتصف القرن التاسع عشر، ومبدأ الفن للفن الذي ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره معلقا في فراغ لا نهائي تتحدد قيمته من داخله فقط، وهي جماليات ظلت معنا في النقد الغربي لفترة طويلة وتأثر بها النقاد الجدد بدرجة كبيرة، فإن كلمات الخطاب تلفت الانتباه إلى بعض الإشارات التنبيهية التي تلفت نظرنا إلى ما يجب أن نتوقعه أو نبحث عنه في رحلتنا مع المزاج الثقافي الغربي من ناحية، والفكر النقدي من ناحية أخرى. أبرز هذه الإشارات أو التوجيهات التي يجب أن نأخذها في الاعتبار هي قضية الداخل والخارج في تحديد معنى النص. وإذا كان فلوبير قد حسم الجدل لمصلحة الداخل بتصوره للرواية المثلى باعتبارها «معلقة في الفراغ، لا تعتمد على شيء خارجها لدعمها»، فإن قضية الداخل والخارج سوف تظل محور الجدل الساخن حتى يومنا هذا، وهي سخونة ترفع درجتها تذبذبات الفكر الفلسفي ذاته بين ضلعي الثنائية أو الثنائيات المتكررة مثل الذات والموضوع، المعرفة العلمية اليقينية والمعرفة الحدسية، ... الخ، وفي نفس الوقت فإن الروائي المعروف يلفت الانتباه إلى الاستخدام النصي أو السياقي للغة التي تكتسب معناها من داخل النص وليس من خارجه. صحيح أننا ما زلنا بعيدين كل البعد عن تطوير نظرية متكاملة للغة، وهو أبعد الأشياء عن فكر فلوبير في تلك المرحلة من تاريخ الدراسات الأدبية واللغوية، لكنه يربط بشكل لا يقبل الشك بين اللغة والداخل في النص الأدبي، فاللغة عنده تقترب، يجب أن تقترب، من الفكر، لي حيث إنه يرفض الفكر ككيان مستقل داخل النص، فإن اللغة هي النص، والنص بدوره لا يحتاج إلى ما يدعمه من خارجه. إننا نقترب من النصية في صورة بها بعض البداءة والفجاجة.

إن أولى الإشارات التي لا نستطيع إغفالها أو تجاهلها طوال الرحلة، لأنها تفرض نفسها علينا فرضا، هي إشكالية قراءة النص الأدبي. صحيح أن النقد الأدبي عبر عصوره المختلفة على مدى أكثر من عشرين قرنا، كان

ينطلق من قراءة النص باعتبارها نقطة الارتكاز الأولى، لكن تلك القراءة كانت من وجهة نظر «روبرت شولز» قراءة بريئة innocent للنص، وهي قراءة ماتت مع الحداثة، ولا يملك بعض بسطاء النقاد إلا البكاء على قبرها، فقد ولى عصر القراءة البريئة للنص إلى غير رجعة، ولم يعد بمقدور المتلقي أن يتعامل مع النص باعتباره علامات شفافة تدل على معنى، قد يتمتع ببعض التركيبية بفضل الاستخدامات البلاغية والمجازية للغة. وعلى هذا الأساس لم يتوقف أحد عند القراءة باعتبارها إشكالية تستحق الدراسة والمناقشة، لكن قراءة النص أصبحت في العصر الحديث إحدى الإشكاليات الأساسية في التعامل النقدي مع النصوص الأدبية، بل إنها، كما ترى «تيما بيرج. Temma F Berg»، أصبحت صلب الدراسات النقدية الحداثية:

لقد أصبحت النظرية الأدبية لما بعد الحداثة، أكثر من أي شيء آخر، إشكالية قراءة، إذ إن دراسة عملية القراءة تعني إثارة عدد من الأسئلة الصعبة المثيرة للاهتمام. فنحن نريد أن نعرف قبل أي شيء آخر كيف نقرأ ؟ هل نستطيع صياغة نموذج للقراءة يوضح كيف نقرأ دون أن نعبر، كما يحدث دائما، على ما نتمسك به حول كيف تكون القراءة ؟ كيف يؤثر النص والقارئ كل في الآخر؟ (هل هناك نص أصلا ؟). ما هو الغرض من القراءة ؟ كيف نهضم ونمتلك ثم نستخدم ما نقرأه ؟ كيف تغيرنا قراءتنا ؟ في نهاية المطاف فإن الأسئلة حول القراءة تقودنا إلى التساؤل عن ذواتنا وعلاقتها بالعالم من حولها[29].

وبرغم أن القراءة ونظريات التلقي سوف تحظى بما تستحقه من اهتمام في فصل لاحق عن التفكيك وما بعد البنيوية، فإننا في توقفنا القصير هنا عند لافتة التنبيه الأولى نؤكد أن القراءة في الحداثة وما بعد الحداثة، تكتسب أهمية لم تكتسبها في تاريخ النقد كله. صحيح أن القراءة اللصيقة للنص تحتل موقعا أساسيا عند النقاد الجدد، لكن قراءة الحداثة تكتسب أبعادا تصل المبالغة فيها، عند التفكيكيين على وجه التحديد، إلى إلغاء المؤلف ثم النص في نهاية المطاف. فإلى جانب المقولة الجديدة بأنه لا يوجد معنى، وأن كل قراءة إساءة قراءة، سوف ينكر الحداثيون وجود المؤلف باعتبار أن التسليم بوجوده يعني التسليم بوجود معنى قصد المؤلف توصيله، وأن وظيفة الناقد تحديد المعنى على أساس القصدية. خلاصة الأمر: إن

الاعتراف بوجود المؤلف يمثل قيدا على تفسير النص يتمثل في وجود معنى نهائي، والتسليم بوجود معنى نهائي، بالنسبة لـ «رولان بارت» البنيوي الذي مهد الطريق للتفكيك، هو التسليم بوجود حقيقة أو حقائق مسبقة وثابتة. ومن ثم فإن موت المؤلف، كما يقول «بارت» مرة أخرى، يعني رفض فكرة وجود معنى نهائي أو سري للنص، بل رفض وجود الله ذاته وثالوثه: العقل والعلم والقانون. وهكذا تقودنا فوضى القراءة إلى الشك في كل شيء في نهاية الأمر، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى ارتباط نظريات التلقي الجديدة، التي لا تقول بتعدد قراءات النص الواحد، بل بلا نهائيتها، باستحالة المعرفة اليقينية، وهو ما يؤكده «إليس» في نقده العنيف لفوضى التفكيك حيث يرى أنه:

تم التخلي منذ زمن طويل عن إمكانية اليقين Certainty والموضوعية الكاملة. ومن باب التكرار فإن أكثر الأفكار قبولا الآن هي القول بأن المعرفة كلها ذات طبيعة افتراضية، فهي تنتظر دائما أن تقلب أو تعدل عن طريق معرفة لاحقة. لا توجد جزئية معرفية ذات موضوعية كاملة في عقل العارف... المعرفة إذن ليست موضوعية تماما، إذا كنا نعني بذلك «حقيقية إلى درجة لا تقبل الجدل»[30].

ويسلمنا موت كل من المؤلف والقراءة البريئة إلى اللافتة التنبيهية التالية عن الذات التي تلقت ضربة عنيفة، أخرجتها من دائرة التفاؤل الرومانسي الذي وضع الذات المتفردة في قلب الوجود، لتدخلها دائرة الشك في قدراتها. لقد أدى فشل العلم بتطبيقاته التكنولوجية التي ودعت بحل مشاكل الإنسان وعلاقته بالكون، وبتمكينه في نهاية الأمر من التحكم في مقدراته بعد إجادته لحيل العلم الجديدة، أدى إلى تراجع دور الإنسان المفرد، إلى تراجع أهمية الذات بعد أن أصبح الإنسان جزءا من كل يسيطر عليه نظام كلي، يتحرك هو الآخر بحتمية تشاؤمية تحددها قواعد كونية مادية. وإذا كان هذا هو مفهوم الله في الحداثة الغربية، فإنه مفهوم يفصل الله في ضوء المادية الجديدة لإنسان العصر الحديث، وليس الله كما تصوره الأديان السماوية، قادرا على الثواب والعقاب، قادرا على العفو والمغفرة، بل عاجز عن التدخل لإثابة المفضلين من عباده. أي أن أزمة الإنسان في العصر الحديث تمثل في حقيقة الأمر عودة إلى نقطة البداية المبكرة. فكما أدت

تجريبية القرن السابع عشر إلى هذا التوازن بين طرفي ثنائية العلم-الذات، وأبعدت الذات التي لا يمكن إثبات وجودها، بإعمال الحواس إلى منطقة هامشية في تحقيق المعرفة، فإن تجريبية القرن العشرين توصلنا مرة أخرى إلى نفس النقطة، مع تغيير جوهري هذه المرة، وهو اكتشاف أنه لا العلم بتجريبيته وتطبيقاته التكنولوجية، ولا الذات بمعرفتها الحدسية كما يقول الرومانسيون قادران على تحقيق معرفة نهائية أو يقينية. وبدلا من تذبذب التوازن بين طرفي الثنائية الذي كان يؤدي إلى التحول، إلى تأكيد أحد الطرفين في مقابل الآخر-كما حدث في الرومانسية القائمة على مثالية الفلسفة الألمانية التي أعادت الذات إلى محور الوجود-فإننا في العصر الحديث نفقد الثقة في الطرفين. والنتيجة: جبرية جديدة تحكمها حركة الكون حسب قوانين المادة. ويهمنا أن نذكر القارئ هنا بأن الأفكار عن الذات والاختيار والجبر كانت أساس قبول، أو عدم قبول أو إعادة صياغة النظريات النقدية الجديدة، كما سبق أن بينا في حديثنا عن الاختلاف بين الاستقبال الأوروبي والاستقبال الأمريكي لبعض مشروعات الحداثة.

لكن أبرز علامات الطريق دون منازع هي صعود نجم الدراسات اللغوية في السنوات المبكرة من القرن العشرين. لقد تطورت العلاقة بين الدراسات اللغوية، أو ما يسمى علوم اللغة Linguistics، إلى درجة أصبحت معها، خاصة في التجليات النقدية للحداثة عند البنيويين والتفكيكيين، البوابة الرئيسية للمشاريع النقدية الحديثة، إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه التعرض لمناقشة المبادئ الأساسية للمشاريع النقدية المعاصرة دون حضور قوي ودائم للدراسة اللغوية. فالجدل الدائم حول المعنى أو دلالة النص، حول النص المغلق والنص المفتوح، حول المعنى النهائي أو الموثوق والمعاني اللانهائية، حول الداخل والخارج، حول الذات، حول النصية والبينصية، حول علاقة النص بالواقع الخارجي والأنساق اللغوية الداخلية للنص، ينشأ وينتهي داخل الدراسات اللغوية الجديدة. أضف إلى ذلك أن الدراسات اللغوية في الواقع كانت الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية، بعد أن ظلت تلك العلمية تراوغ المتشيعين لعلمية الأدب والمنادين بها منذ ساد التجريب والفكر العلمي، ووصل إلى ذروته في القرن العشرين. كان ارتفاع نجم العلم وغلبة المذهب التجريبي قد وضعا النقد والدراسات الأدبية في مأزق حقيقي،

بسبب التناقض الأساسي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شعرية، لا يمكن قياسها لإثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس وإعمال العقل. إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية، فوجد نقاد الأدب فيها وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت. ويحدد «آرت بيرمان» معالم ذلك الجسر الجديد في عبارات بسيطة ومنطق أكثر بساطة قائلا إن اللغويات تضع اللغة في قلب الدراسة العلمية، ومن ثم لم يعد النقد، في محاولته تحقيق حالة العلم، بحاجة إلى الاعتماد على نظرية خارج اللغة نفسها، لا على علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ أو وضعية القرن التاسع عشر.

إن التحول الجذري الذي طرأ على نظرتنا إلى اللغة يمكن تلخيصه على أنه التحول من نظرة ترى اللغة باعتبارها وعاء أو أداة شفافة، يمكن عن طريقها تصوير أو تمثيل شيء ما في العالم الخارجي، أو حتى مفهوم عقلي ولدته تجربتنا الحسية للعالم الخارجي. ونفس الشيء في تعاملنا مع عاطفة أو وحدة من وحدات القصيدة الشعرية، ويتحول تحديد المعنى على هذا الأساس من «عملية انتقال مكوكية مستمرة بين لغة العمل، وشبكة من السياقات ليست موجودة في العمل ولكنها أساسية لتحقيقه»[31]، إلى نظرة تضع حدا لهذه الثنائية القائمة على الحضور المتزامن للداخل والخارج في لغة النص الأدبي، نظرة تعترف بوجود الداخل فقط على أساس أن اللغة ليست تمثيلا شفافا للمعنى الخارجي، لأن «فكرة الاستخدام الحرفي أو المرجعي Referential للغة وهم يرجع إلى أننا ننسى الجذور المجازية للغة»[32].

من بين الإشارات التي لا تستطيع أن تخطئها العين أيضا ذلك المفهوم الجديد للنقد الذي حول الدفاع العام، الذي قدمه الناقد والشاعر الإنجليزي ماثيو آرنولد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى حقيقة مجسدة، مع فارق أساسي هو أن النقد الحداثي لم يتوقف عند مجرد الدفاع عن النقد ضد المقولة الرومانسية بأن النقد، أدنى مرتبة من الشعر، وأن الناقد كان مشروع شاعر فاشل تحول إلى النقد، ومن ثم يصب حقده كله على الشعر والشعراء، أو أنه إنسان يقتات على إبداعات الشعراء. لم يعد النقد في العصر الحديث في الفلسفة النقدية المعاصرة، في الثلث الأخير من القرن الحالي، لغة هامشية، بل أصبح لغة لا تقل إبداعا عن إبداع النص

الذي يتعامل معه، وأنه يجب أن يدرس هو الآخر في حد ذاته، شأنه في ذلك شأن النص الأدبي، بل أصبح أيضا نقدا للنقد، أو ميتانقد Metacriticism. وهكذا امتلأت الساحة في ربع القرن الأخير على الأقل بالدراسات النقدية التي لا تتخذ من النصوص الأدبية نقاط انطلاق مبدئية لها، بل تتخذ من الدراسات النقدية الأخرى نقاط ابتداء وانتهاء. وعلى هذا الأساس أصبحت الدراسة النقدية التي كتبها رولان بارت بعنوان S/Z، أكثر إثارة للاهتمام والجدل من النص الأدبي الذي يفترض أنها تدرسه. بل إن رولان بارت يذهب إلى حد نقد نقده السابق وأفكاره المبكرة في مداعبة نقدية واضحة في The Pleasures of the Text و Roland Barthes. أما «دريدا» و «دي مان» وعدد آخر من التفكيكيين فيقدمون نماذج واضحة لنقد النقد، مثل دراسة دريدا عن «ليفي شتراوس» ودراسة «دي مان» عن كتاب Grammatology لـ «دريدا»، ونفس الشيء بالنسبة لدراسة «دريدا» لنقد «لاكان» لأعمال «إدجار آلان بو»، وقراءة «دي مان» لتحليل «دريدا» لفكر «روسو». لقد تحول النقد إلى التركيز على لفت الأنظار إلى نفسه، وما يحدث داخل بعض النصوص النقدية الحديثة لنقاد ما بعد الحداثة مثل إيهاب حسن ودريدا ورولان بارت من تعمد اختيار شكل لافت للكتابة، مثل تقطيع الجمل، وترتيب الفقرات في شكل أعمدة متوازية أو متداخلة، ومن تشويه متعمد للأطر التقليدية للتعبير، هو من قبيل محاولات هؤلاء النقاد للفت النظر إلى اللغة الجديدة للنقد. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد شهدت الساحة النقدية في ربع القرن الأخير دراسات عديدة من نوع نقد النقد، أو الميتانقد، التي لا تتعامل مع نصوص إبداعية، بل مع نصوص نقدية تتناولها بالدراسة باعتبارها نصوصا إبداعية، فتناقش الجوانب المختلفة التي كنا عادة نشغل أنفسنا بها في مناقشاتنا للنصوص الأدبية، مثل الأسلوب والقيمة والمضمون.. . الخ.

بعد لفت الأنظار الضروري إلى اللوحات الإرشادية التي تنتشر على طول الطريق في رحلة الثلاثمائة عام، يأتي دور المحطات الرئيسية التي سنتوقف عندها، وهي محطات ترتبط بالتحولات المعرفية الجذرية بالدرجة الأولى. مرة أخرى فإننا ننبه إلى أن هذه ليست دراسة للفكر الفلسفي الغربي على أساس من التتابع التاريخي التقليدي، لكنها دراسة تعتمد على

التوقف عند المحطات الرئيسية للتحولات المعرفية، وهي هنا فلسفية في المقام الأول، في ارتباطها بتحولات مماثلة في تاريخ الحركة النقدية. وفي نفس الوقت نود أن نؤكد أن الفواصل الزمنية التي تفصل في الزمان بين محطة وأخرى لا تؤدي بالضرورة إلى قطيعة معرفية بين هذه المحطات. هناك عمليات تداخل وامتداد في تاريخ الفكر الفلسفي الغربي تجعل من هذه المحطات مجرد وقفات تخدم غرض الدراسة فقط. والواقع أنه ليس من قبيل المبالغة القول بأن المحطة الأولى التي نبدأ منها رحلتنا، وهي محطة القرن السابع عشر، هي الوحيدة التي يمكن أن تمثل قطيعة معرفية واضحة، فهي بداية التفكير العلمي بتجريبيته، وهي أيضا بداية فاصلة تبعدنا عن الفكر الغيبي للعصور الوسطى. وما يحدث بعد ذلك من تحولات جذرية، بل متعارضة في أحيان كثيرة داخل الفكر الفلسفي الغربي لا تعدو أن تكون ردود فعل للتحولات أو النقلات العلمية، وهي ردود فعل قد تتفق مع المادية الجديدة للعلم وقد تختلف معها أو ترفضها. وفي كلتا الحالتين يولد الفكر الفلسفي موقفه الذي يتفق أو يختلف مع الفكر العلمي الجديد.

المحطة الأولى: من لوك إلى نيتشه وثنائية الخارج والداخل

المسافة بين محطتنا الأولى، نقطة الانطلاق المبدئي التي تحدد اتجاهنا منذ البداية، والمحطة التالية طويلة، فهي تغطي الأسس المعرفية العامة، والتغيرات المعرفية الجوهرية عبر ما يقرب من ثلاثمائة عام، منذ العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية في القرن السابع عشر وحتى بدايات القرن العشرين. وبرغم أهمية نقطة الانطلاق تلك في تحديد وجهتنا المبدئية، إلا أننا لن نتوقف عندها طويلا لسبب بسيط يتمثل في وضوح معالم الطريق، وسهولة قراءة أو حتى استقراء الإرشادات والتوجيهات الأساسية. قد يحتج أساتذة الفلسفة ومؤرخو الفكر الفلسفي على تناولنا التالي لمعالم تلك المحطة في تاريخ الفكر الغربي باعتباره تبسيطا مخلا للفلسفة الغربية. ولكن عذرنا الوحيد أننا لم ندع أبدا بأننا نؤرخ للفلسفة الغربية في دراستنا هذه، ولكننا نحاول أن نضع أيدينا على التيار أو التيارات الأساسية التي تشكل مجرى هذا الفكر من زاوية تأثيره في نظريات الأدب والنقد واللغة. ومن يطلب فكرا فلسفيا خالصا فليبحث عنه في مكان آخر غير الدراسة

الحالية. من منطلق التبسيط المخل فلسفيا، وإن كان جوهريا في تحديد الاتجاهات النقدية واللغوية، نقول إن الفلسفة الغربية بصفة عامة تأرجحت عبر ما يقرب من ثلاثة قرون بين الخارج والداخل، ابتداء بـ «هيوم» و «لوك»، وانتهاء بـ «هيجل» و «نيتشه» الذي يرحل عن عالمنا في العام الأول من القرن العشرين، محددا علامة فارقة غير مقصودة بالطبع بين محطتنا الأولى ومحطتنا الثانية. التأرجح المستمر بين الخارج والداخل يمثل محور الاختلاف بين فكر واقعي يعتمد التجربة الحسية كأساس للمعرفة الإنسانية، وفكر مثالي يضع أسس المعرفة داخل العقل البشري. وبين القطبين بالطبع يتحرك عدد من رواد الشك الذين يرون استحالة المعرفة اليقينية سواء انطلقنا من الخارج أو من الداخل. والمتتبع لتيار الفلسفة الغربية عن بعد قادر على أن يرصد بسهولة شديدة أن ذلك التأرجح بين القطبين كان يتم وفق توازن لا تخطئه العين، فالميل نحو قطب الداخل سرعان ما يولد اتجاها معاكسا يقترب من قطب الخارج والذي سرعان ما يولد هو الآخر عودة إلى القطب الأول في حركة مكوكية مستمرة من هذا إلى ذاك، وبالنقيض. وحينما نصل إلى بدايات القرن العشرين وظهور الدراسات النفسية وتعميقها من ناحية، وسرعة إيقاع الاكتشافات العلمية بتطبيقاتها التكنولوجية من ناحية أخرى، تتزايد روافد الحركة المكوكية وتتداخل تفصيلاتها. ولكنها تبقى، كما سنرى في حينه، نفس الحركة المكوكية التي لا تتوقف. ونضيف هنا أن الشكاكين في تاريخ الفكر الفلسفي الغربي لا يقفون بالضرورة في موقف وسط يرفض التسليم بقطبي الخارج والداخل كأساس للمعرفة. فغالبا ما نجد هؤلاء الشكاكين أقرب إلى قطب دون الآخر. ثم إن من السذاجة بمكان التذكير بأن هذا التبسيط الذي نصور به تيار الفكر الغربي يعني بالضرورة، أن الاختلاف بين أعضاء المعسكر الفكري الواحد قد يكون أكثر حدة منه بين أعضاء معسكر والمعسكر المقابل، فالتجانس الكامل بين أعضاء النادي الفكري أو الفلسفي الواحد شيء يجب ألا نتوقعه.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نجمع بطريقة شبه قسرية بين «لوك» و «هيوم» و «هوبز» و «هيجل» و «نيتشه» كممثلين لقطب الخارج في إرجاع المعرفة الإنسانية، و «ديكارت» و «بيركلي» و «كانط» كممثلين أساسيين

لقطب الداخل، مع التسليم المبدئي بأن ذلك التبسيط يتجاهل بعض الفوارق الجوهرية التي يمكن أن تنقل واحدا من هؤلاء، في مرحلة ما من تطور فكره الفلسفي، أو في جزئية ما منه، إلى المعسكر المقابل. أما معسكر «البين بين»، معسكر الشكاكين فهو يتسع ليضمهم جميعا بين آن وآخر. وهكذا ينتقل «هيجل» و «نيتشه» و «هيوم» و «لوك» نفسه من المعسكر الأول، إلى منطقة «البين بين» من حين لآخر، أو في جزئية من فكرهم دون الأخرى، ونفس الشيء بالنسبة لأقطاب المعسكر الثاني.

ما يهمنا هنا أن تلك الازدواجية وذلك الانتقال بين القطبين المتقابلين للخارج والداخل هو مصدر الحيرة الواضح للنقد الأدبي والدراسات اللغوية، أو على الأقل، مفاهيمنا المتراكمة عن وظيفة اللغة. فالقول بوجود الحقيقة الخارجية سواء عبرنا عنها لغويا أم لا، كما يرى «جون لوك» مثلا، يعيدنا إلى أحضان نظرية المحاكاة الأرسطية مع كل ما يسببه ذلك من حرج للمنظرين النقديين. ثم إن القول بأن أسس المعرفة موجودة داخل العقل البشري أو الفردي تعني الرومانسية وتأكيد الذات. إن قضية المعنى أو دلالة النص في حقيقة الأمر، والحيرة الدائمة في تحديد المعنى، ترتبط ارتباطا وثيقا بالازدواجية الفلسفية التي نتحدث عنها. ثم إن الجدل المستمر بين اللغويين ودارسي اللغة-وهي قضية يمكن سحبها في الماضي لتبدأ من أرسطو، وهي بالقطع في قلب المشروعين البنيوي والتفكيكي-يدور أيضا حول نفس الجدل الفلسفي المستمر بين الخارج والداخل. ثم إننا في نفس الوقت لا نستطيع الحديث عن الثنائية أو الازدواجية الفلسفية دون أن نتعرض للجدل المستمر أيضا بين تأكيد الذات الرومانسي، وتفتيتها عند البنيويين والتفكيكيين-بصفة خاصة-بسبب سيادة المذهب التجريبي وتأكيد التجربة الحسية كمصدر للمعرفة. معنى ذلك أن القضايا الأساسية التي شغلت النقاد منذ القرن السابع عشر حتى الآن عن معنى النص، ووظيفة اللغة، وحضور الذات أو غيابها، سواء كانت ذات المبدع أو المتلقي، ترتبط ارتباطا وثيقا بتطورات الفلسفة الغربية.

قد يفهم من هذا التبسيط المخل أيضا أن هناك انفصالا فعليا بين الفكر الفلسفي والفكر النقدي واللغوي، بمعنى أن الفيلسوف الغربي كان يتحرك على مدى القرون الثلاثة الماضية داخل حدود دائرة فلسفية صرف،

يناقش الحقيقة والمعرفة الإنسانية، ثم يجيء بعده المنظر النقدي أو اللغوي ويطور فكرا جديدا يرتبط بتلك الأفكار الفلسفية. وهذا خطأ مبدئي يهمنا كشفه منذ البداية، فلم يتحرك هؤلاء الفلاسفة داخل دوائر فلسفية مغلقة على الفكر الفلسفي، لكنهم جميعا وبلا استثناء تقريبا في تعاملهم مع الذات والخارج والداخل والحقيقة والواقع والمثال كانوا أيضا منظرين في النقد والدراسات اللغوية. فقد كانت المناقشات الدائمة حول هذه الأمور الفلسفية تقودهم دائما إلى الحديث عن الإبداع الأدبي والفني ووظيفة اللغة. ولهذا فإن دراستنا للمزاج الثقافي الغربي ممثلا في الفلسفة الغربية والفكر النقدي واللغوي المقابل والموازي، تؤكد اشتراك المصطلح الفلسفي والنقدي في الدلالة. فالمصطلح النقدي واللغوي الجديد لا ينحت من عدم، أو ينشأ من فراغ، لكنه عادة ما يكون امتدادا لنفس الدلالة الفلسفية التي تنسحب على الدلالة النقدية واللغوية في غير انفصام. وليس من قبيل المبالغة القول بأن تطور الفكر النقدي حول الدلالة أو المعنى، وحول وظيفة اللغة وعلاقتها بالخارج والداخل، هو نفسه تطور الفكر الفلسفي حول هذه المفاهيم، بمعنى أن الفيلسوف الغربي كان أيضا ناقدا أدبيا في معظم الحالات.

العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية مثلا، والذي يمتد من منتصف القرن السابع عشر تقريبا إلى نهاية القرن الثامن عشر، أعاد تأكيد المفهوم التقليدي عن القيمة التمثيلية أو التصويرية للغة، إذ إن المعرفة الإنسانية، ومكانة الإنسان في الكون، وحدود العقل البشري يحددها جميعا نظام مرتب ومنظم للمعرفة. وكانت المعرفة هي مجموع الملاحظات أو الانطباعات الحسية التي يتم تقسيمها وتبويبها عن طريق اللغة التي كانت تعتبر نسقا من العلاقات المرجعية ترتبط بعمليات المنطق. إن المنهج التجريبي الذي ارتبط بواقعية ذلك العصر الكلاسيكي حينما وضع أساس المعرفة خارج العقل البشري، في عالم خارجي توجد فيه الأشياء أو تكون، كما يرى «لوك»، حتى لو لم يعبر عنها الإنسان لغويا بالأصوات والكلمات المكتوبة، أكد القيمة المرجعية للغة بالدرجة الأولى. وفي نفس الوقت فإن ذلك المذهب التجريبي مهد الطريق أيضا لبعض الأفكار المتقدمة عن اللغة. بل إنه في حقيقة الأمر مهد الطريق للنموذج اللغوي عند البنيويين. صحيح أن

الانسحاب الحقيقي للغة كوسيط تمثيلي أو تصويري يبدأ مع نهاية العصر الكلاسيكي وبداية الانسحاب إلى الداخل، إلى داخل العقل البشري، حينما ينسحب مركز المعرفة وتنسحب معه اللغة إلى داخل العقل البشري لتبدأ عمليات الدلالة المغلقة داخل الأنساق اللغوية المستقلة المنفصلة عن الخارج، لكن هذا لا يعني أن تجريبية «لوك» ذاتها كانت تتوقف عند حدود الوظيفة التمثيلية الصرف للغة، حيث تمثل الأصوات أو الكلمات أو الأشياء التي تسبق اللغة في الوجود. إن لوك يتنبأ إلى حد كبير بآراء سوسير حول اللغة كعلامات تتكون من دالات ومدلولات هي المفاهيم داخل العقل وليست مجرد أشياء مادية خارجية. وهو نفس ما قاله لوك عن الدال والمدلول وسبق به سوسير بما يقرب من ثلاثمائة عام حينما أكد أن الدالات تشير إلى مفاهيم عقلية يتوصل إليها العقل، بعد قيامه بعمليات تقسيم وتصنيف وتبويب للانطباعات الحسية يتوصل بعدها إلى هذه المفاهيم التي تشير إليها الدالات اللغوية، صوتية كانت أو مكتوبة.

وبرغم حداثة بعض أفكار «لوك» حول علاقة الدوال بالمفاهيم الفعلية التي تتولد عن تبويب العقل وتصنيفه للانطباعات الحسية، إلا أن مثالية القرن التاسع عشر التي أسسها «عمانويل كانط» تنطلق من رفض قاطع للواقعية الساذجة الأرسطية، وشبه الساذجة عند تجريبيي القرن السابع عشر، والتي تقصر المعنى والدلالة اللغوية للنص على نظرية المحاكاة. ويرى كانط، في المقابل، أن معنى النص يفهم في ضوء النشاط الذهني الذي يحدث داخل عقل الكاتب أو عقل القارئ. وتزيد النقلة الجديدة من حيرة النقد الأدبي بين قطبي الثنائية المستمرة في الخارج والداخل.

مع بداية القرن التاسع عشر تكون الرومانسية، وهي النتاج المباشر للمثالية الألمانية، قد وصلت إلى ذروتها بعد أن نشر «وردز وورث» مقدمته الشهيرة لـ Lyrical Ballads و «كوليردج» كتابه المحوري Biographia Literaria وشيللي مقاله الحماسي Defence of Poetry. في البداية تحدث مقدمة «وردز وورث» ضجة نقدية ترتبط بالاتجاه الرومانسي نحو إعادة الحياة إلى لغة تجمدت وفقدت قدرتها على التعبير الشعري الجديد. والواقع أن الرومانسية نفسها كحركة أدبية تمثل محاولة لإعادة بعض التوازن لثنائية الخارج والداخل بعد أن مالت لفترة طويلة نحو محور الخارج المادي المحسوس. وهي أيضا

محاولة لإعادة التوحد إلى عالم أفقدته العلوم التجريبية وحدته وحققت شرذمة معرفية تمثلت في الانفصال بين الكون والطبيعة والإنسان والله واللغة. ومن هنا تأتي أهمية الطبيعة بالنسبة للفكر الرومانسي الذي يعيد الإنسان إلى الطبيعة، يعيد الذات الشعرية المبدعة إلى الطبيعة بعيدا عن تجريبية العلم وحسيته، وتعيد الإنسان أيضا إلى لغته الطبيعية. وهذه القضية الأخيرة على وجه التحديد تمثل جوهر رومانسية «وردز وورث». لقد واجه الشاعر الإنجليزي مشكله الكلمات المستهلكة والتقاليد التي تحولت إلى كليشيهات جامدة، بعد أن أدى استخدامها المتكرر إلى درجة من الألفة حجبت تلقائية اللغة وعفويتها، وحجبت بالتبعية الأشياء الطبيعية والبشرية. ومن ثم لجأ الشاعر الرومانسي إلى لغة البسطاء في تلقائيتها وعفويتها للتعبير عن الطبيعة والعواطف الإنسانية التي لم تفسدها تجريبية العلم وإنجازات الحضارة. ثم إن العودة إلى لغة البسطاء تلك تمثل رفضا للألفة التي ولدها طول الاستخدام، وهي الألفة التي دفعت «وردز وورث» إلى عدم الاعتراف باللغة الشعرية، أي القول بأن هناك مفردات شاعرية في حد ذاتها وأخرى غير شاعرية لا تصلح للاستخدام الشعري، لأن النص عند «وردز وورث»، أي القصيدة أو البيت الشعري هو الذي يحدد شاعرية الكلمة أو عدم شاعريتها. وما يهمنا هنا الإشارة إلى أن مبدأ «كسر ألفة» اللغة سوف يكتسب أهمية واضحة عند الشكليين الروس في عشرينيات القرن العشرين، وهو ما سوف نتعرض له في محطتنا التالية.

لكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن «وردز وورث» أو غيره من مبدعي العصر الرومانسي طوروا نظرية متكاملة أو شبه متكاملة للغة، فمناداة الشاعر الرومانسي بتبني لغة البسطاء والحياة البسيطة باعتبارها لغة «أناس يتصلون في كل ساعة بأفضل الأشياء التي تشتق منها أفضل أجزاء اللغة»، كما يقول «وردز وورث»، لم تكن بداية مجهود حقيقي لتطوير نظرية لغة متكاملة. بل إن «كوليردج» الشاعر الرومانسي المعاصر لـ «وردز وورث» يرى في نقد شديد اللهجة وجهه إلى معاصره الإنجليزي، أنه بدعوته لتبني لغة البسطاء كان يرتد بالفكر النقدي واللغوي إلى عصر النهضة ونظرتها الكونية Ontological إلى اللغة، وهي نظرة تتسم بسذاجة لا تقل عن سذاجة «وردز وورث»، من وجهة نظر «كوليردج»، في تأكيدها أن الأشياء

الخارجية في الكون هي خالقة الكلمات، وأن اللغة هي مجموع الكلمات التي يشتقها الناس من الأشياء من حولهم. بل إن «كوليردج» يشير بطريقة غير مباشرة إلى أن ذلك المفهوم عن اللغة هو الذي أخر ظهور نظرية كاملة أو شاملة للغة. فالقول بأن الشيء ينتج الكلمة، وبأن اللغة هي مجموع تلك الكلمات يمثل نظرية جزئية Atomistic تتجاهل الخصائص العلاقية للكلمات، خاصة أن الرجل البسيط الذي يختاره «وردز وورث» ويختار لغته نموذجا للغة الحية هو إنسان أقل تشذيبا وتهذيبا من الرجل المتعلم المثقف، وهو يهدف في اختياره للكلمات إلى توصيل حقائق معزولة دون أن يرهق نفسه بتأسيس أو إيجاد علاقات بين الأشياء تمكنه من التوصل إلى قانون أو قوانين عامة. وهكذا يحول «كوليردج» ذلك الفصل بين الصفات الجزئية للأشياء إلى عملية وصل بين «أفضل أجزاء اللغة» وبين العمليات الذهنية للإنسان وليس الأشياء الخارجية:

إنني أنكر أن الكلمات وتركيبات الكلمات المشتقة من الأشياء التي يألفها الرجل البسيط Rustic... يمكن أن يقال إنها تمثل بحق أفضل جزء في اللغة. إنه أكثر من محتمل أن طبقات كثيرة من الحيوانات تملك أصواتا مميزة تستطيع عن طريقها أن توصل إلى بعضها البعض إشعارات بتلك الأشياء التي ترتبط بطعامها ومأواها وأمنها، ومع ذلك فإننا نتردد في تسمية مجموع هذه الأصوات لغة باستثناء التسمية المجازية. إن أفضل جزء في لغة الإنسان.. . يشتق من انعكاس عمليات العقل نفسه. إنها تتخلق عن طريق التخصيص التطوعي لرموز ثابتة للعمليات الداخلية، لعمليات الخيال ونتائجها، والجزء الأكبر من هذا كله ليس له مكان في وعي الإنسان غير المتعلم[33].

وبرغم أن الرومانسية كمذهب أدبي لا يطول بها الأجل أكثر من ثلاثة عقود سرعان ما تترك الساحة بعدها، لبعض الأفكار التي لا تكون بمفردها مدرسة أو مدارس أدبية محددة، وإن كانت تلتقي جميعا في الشك في القدرات اللامحدودة في إمكانات العقل والثقة الزائدة في الذات، خاصة حوالي منتصف القرن التاسع عشر بعد أن بددت آراء «دارون» حول النشوء والارتقاء الصورة المتفائلة عن كمال الإنسان الذي خلق على صورة الله. برغم ذلك العمر القصير. فإن بعض الأفكار الرومانسية تظل حية حتى

السنوات الأولى من القرن العشرين. ويظل «بندول» ثنائية الخارج والداخل متوقفا لفترة غير قصيرة عند قطب الداخل والذات، وحينما يتحرك البندول مرة أخرى يتوقف في منتصف الطريق عند نقطة الشك التي تتفتت عندها الذات من ناحية وتتأكد حدود العقل من ناحية أخرى. وأكبر الشكاكين هنا بالطبع هو «فردريك نيتشه» الذي جاءت آراؤه عن حدود العقل، بل سجن العقل، تمهيدا لمقولة «جيمسون» المعروفة عن سجن اللغة. كان «جورج بيركلي» الفيلسوف ورجل الدين الأيرلندي، قد وضع يده قبل مولد «نيتشه» بأكثر من مائة عام على احتمال كون العقل سجنا للإنسان، وهي فكرة تتفق مع روح الفلسفة المثالية التي ترى العقل مصدرا ومستودعا للمعرفة الإنسانية. ونحن، في ضوء ذلك المفهوم، لا نستطيع اكتساب معرفة خارج ما يحتويه العقل، وهو ما يؤدي إلى انغلاقنا على ذواتنا Solipsism، ومن ثم نصبح حبيسي ذلك العقل. لكن وظيفة «بيركلي» كرجل دين ممارس تنقذه من ورطته شبه المؤكدة، ففكرة وجود الله كنقطة ارتكاز أساسية لمثاليته تقوده إلى القول بأن الفرد لا يعيش حبيس سجن العقل الفردي، لأن وجود الله يعني وجود عالم أرحب من السجن الفردي، وهو ما يسميه «جماعة عقول». لم يكن لدى نيتشه هذا اليقين، وهكذا تحول عن الاهتمام الكانطي بالأصول العليا أو الميتافيزيقية إلى الاهتمام بأصول الكلمات وتاريخ اللغة باعتبار أن اللغة تلعب دورا رئيسيا في تكوين ما يمكن اعتباره حقيقة، وهو ما يجعل منه رائدا للتناص أو البينصية التي تعتبر العمود الفقري لتفكيكية الثلث الأخير من القرن العشرين فيما بعد، مع فارق جوهري وهو أن عملية متابعة تاريخ الكلمات وتتبع ارتباطها بالأفكار والفلسفات والقيم الأخلاقية، باعتبارها أساسا لتحديد «أنساب Genealogy» اللغة كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى البحث عن المعنى الأول أو الدلالة الأولى ثم تثبيتها، بينما تهدف بينصية «دريدا» إلى تتبع المعنى الأول لتفتيته وتدميره بصفة مستمرة. صحيح أن التفكيكية تحافظ على تلك الدلالة الأولى وتبقيها، لكنها تفعل ذلك لتمارس معها عملية تفكيك مستمرة لا تتوقف في ضوء كل قراءة جديدة، والتي سرعان ما تحولها أي قراءة أخرى إلى إساءة قراءة. المهم، أنه في ظل شك «نيتشه» تصبح لغة الفرد هي التي تحدد معرفته بالعالم، أي أن المعرفة الوحيدة بالواقع هي التي تأتي عن طريق اللغة. وهكذا يقربنا

الفيلسوف الألماني خطوات من مفهوم اللغة ووظيفتها عند البنيويين. وليس معنى ذلك بأي حال من الأحوال، وعند نيتشه على وجه الخصوص، أننا نعود إلى ذلك المفهوم الساذج عن القيمة المرجعية أو الإحالية للغة، لأن ذلك المفهوم الذي استمر معنا حتى نهاية القرن الثامن عشر تقريبا يفترض ازدواجية بين الواقع المادي واللغة، وهي ازدواجية يسبق فيها وجود الأشياء في العالم الخارجي وجود اللغة ذاته، وتصبح اللغة في هذا المفهوم أوعية شفافة تنقل أو تدل مباشرة على الأشياء. أما عند «نيتشه» والبنيويين فيما بعد فلا وجود لهذه الازدواجية، فاللغة هي أداة معرفتنا الوحيدة بالحقائق الخارجية، اللغة في حقيقة الأمر هي الحقيقة.

وهنا لا تفوتنا إشارة أخيرة إلى أهمية ربط نيتشه بين دلالة الكلمة وبين تاريخها، وهو ما يمهد الطريق للتفسير الماركسي البنيوي لوظيفة اللغة وقدرتها على الدلالة، إذ إن نقطة الاختلاف الجوهرية بين البنيويين الماركسيين وجمهرة البنيويين غير المتشيعين للماركسية، هي تأكيد القيمة التاريخية Diachronic للدوال، وهي قيمة تعطي هذه الدوال دلالات تراكمية تتدخل في تحديدها الظروف التاريخية، الاجتماعية والاقتصادية، لمستخدمي تلك اللغة، باعتبار أن وعي الفرد هو الذي يشكل لغته، وليست اللغة هي التي تحدد وعيه، وهذا الوعي الفردي ينفتح على مؤشرات مختلفة أبرزها بالطبع الظروف الاجتماعية والاقتصادية. أما فكرة الآنية Synchronic التي يقول بها معظم البنيويين، والتي ترى أن الدلالة تحددها العلاقات بين الدوال وبين الأنساق داخل النص، وهذا هو المفهوم الشائع للنصية عند البنيويين، فيرفضها البنيويون الماركسيون باعتبارها عودة إلى قطب مفرد من الثنائية، وهو الداخل. ويفسر ذلك بالطبع تلك الحيرة التي تعكسها كتابات البنيويين العرب دون استثناء، فهم يتأرجحون بين نصية هي جوهر البنيوية، وبين تاريخية تمليها عليهم انتماءاتهم الواضحة إلى يسار الوسط بدرجات متفاوتة.

المحطة الثانية: بدايات القرن العشرين بين الشكلية والماركسية:

محطتنا التالية، وهي العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، تقدم عالما من المتناقضات الجوهرية التي لا نملك إلا التوقف عندها في بعض

التأني. وقبل الدخول في تفاصيل هذه التناقضات الجوهرية دعونا نستكشف بعض المعالم الأساسية لهذه المحطة الجديدة. أولا، المحطة تقع جغرافيا في أقصى الجناح الشرقي لأوروبا، في روسيا، أو ما عرف فيما بعد بالاتحاد السوفييتي بعد ذلك ببضع سنوات، وفي تشيكوسلوفاكيا التي ورثت مدرستها النقدية التيار الجديد في الاتحاد السوفييتي الذي سرعان ما نجح، بعد تجذير الأيديولوجية الجديدة، في إزاحة المذاهب النقدية التي لا تتفق مع الاتجاهات الجديدة. ثانيا، إن السنوات الأولى من الثورة البلشفية، وحتى السنوات الأخيرة من العشرينيات تقريبا، تمثل مفارقة تاريخية لافتة للانتباه، وهي التعارض الجذري بين مبادئ الشكلية الروسية والتي تحولت إلى دراسة الشكل الفني والتركيز عليه، مع تجاهل شبه كامل للمضمون الذي كانوا يرفضون الاعتراف بأهميته في المقام الأول، وبين الماركسية بفكرها النقدي الخاص الذي يتعارض بصورة حادة مع مبادئ الشكليين. ولكن سرعان ما تغيرت الظروف بالطبع بعد وفاة لينين عام 1924 واعتلاء ستالين السلطة، ثم إمساكه بمقاليد الأمور بيد من حديد مكنته بسرعة من وضع نهاية لهذا التناقض بفرض المذهب الواحد الجديد. ثالثا، إن العقود الأولى من القرن العشرين، والتي تحدد معالم محطتنا الحالية طورت ثنائية الخارج والداخل إلى ازدواجية حادة. والواقع أن التباعد بين قطبي الثنائية، أي بين الخارج والداخل وصل إلى أبعد مدى عرفته تلك الثنائية، قبل وبعد هذه العقود الثلاثة المبكرة. رابعا، إن مبادئ الشكلية الروسية والتي تتفق إلى درجة كبيرة، بل تتطابق في الكثير من تفاصيلها مع مبادئ النقد الجديد في العالم الغربي، في إنجلترا وأمريكا على وجه التحديد، لم تكن معروفة في الغرب، ولا يوجد ما يؤكد أن إليوت وحوارييه تأثروا ولو بطريقة غير مباشرة بتلك المدرسة الروسية الجديدة، التي ازدهرت في كل من موسكو وبراج في نفس الفترة التي بدأ فيها النقد الجديد يشكل قوة تأثير واضحة في النقد الأدبي الغربي. وحينما تترجم أعمال أقطاب الشكليين الروس والبنيويين البراجيين إلى اللغات الأوروبية فيما بعد يكون النقد الجديد في مرحلة انحساره. ولهذا فإن الحديث عن تأثير الشكلية في النقد الغربي الحديث والمعاصر يدور بالدرجة الأولى، حول تأثير الشكلية في البنيوية الغربية وليس في النقد الجديد، وربما يرجع ذلك إلى أن بعض أقطاب

الشكلية الروسية نجحوا في إحداث نوع من التزاوج بين الشكلية الصرفة والفكر الماركسي الجديد، جعلهم حين تمت ترجمة أعمالهم إلى اللغات الأوروبية فيما بعد، أقرب إلى البنيوية منهم إلى النقد الجديد، وأبرز هؤلاء «باختين» و «ميدفيديف Medvedev» «وفولوسنوف V.N. Volosinov» وياكبسون الذي كان أول من استخدم أو نحت كلمة بنيوية في مؤتمر عقد عام 1929. وفي نفس الوقت ربما يكون أحد أسباب تأخر وصول الشكلية الروسية إلى الغرب هو أن ذلك التزاوج بين الشكلية والنظرية الماركسية يؤدي إلى نظرة أحادية جامدة.

وفي استعراضنا للشكلية الروسية نؤكد في البداية أن الشكلية في جوهرها ليست بنيوية، أي أننا نتحدث عن الشكلية عند أقطابها الذين رفضوا التزاوج مع مبادئ الواقعية الاشتراكية. أما هؤلاء الذين قبلوا هذا التزاوج وطوروا شكلية احتضنت الماركسية فقد انسلخوا عن الشكلية، وأنشئوا بنيوية ماركسية تركت آثارها الواضحة في الفكر النقدي الغربي. وهكذا يتعامل مؤرخو النقد مع «رومان ياكبسون» و «ميخائيل باختين» باعتبارهما بنيويين وليسا شكليين، وهذا يفسر بقاء فكر «ياكبسون» معنا حتى اليوم، ويفسر أيضا تلك الهجمة المتأخرة على أعمال باختين التي لم تحظ أعمال ناقد روسي بما حظيت به أعماله من جهد الترجمة المحمومة إلى الإنجليزية في السنوات الأخيرة. إن إعادة الاكتشاف الغربي التي تحدث لباختين منذ سنوات تنطلق من التعامل معه كبنيوي وليس كأحد أقطاب الشكلية الروسية، ثم إن الجناح البراجي من الشكلية الذي اتخذه لنفسه حين تأسيسه عام 1926 والذي ضم اسمين روسيين كبيرين هما: «بيتر بوجاتريف» و «رومان ياكبسون» اعتبر نفسه بنيويا منذ البداية برغم تمسكه بنفس الاسم السابق للمجموعة الروسية.

ليس معنى هذا أن الشكليين الأول كانوا رافضين للفكر الماركسي الجديد أو مناوئين له، كما قد يتبادر إلى الذهن من الوهلة الأولى. فأعمال «فيكتور شلوفسكي Victor Sklovskij» و «فلاديمير مايكوفسكي Vladimir Majakovskij»، أبرز أعلام الشكلية الروسية قاطبة تؤكد نقيض ذلك تماما، فقد حاول هذان البنيويان في حقيقة الأمر باستخدام «المنهج» الشكلي الجديد تحقيق معادلة «لينين» الشهيرة بأن «الاشتراكية = الحكومة + الكهربة». لكن ما

حدث هو أن ذلك «المنهج» الجديد الذي تحمس له الشكليون وصل بهم في مرحلة ما إلى إنكار الموضوع، أو إنكار رسالة الأدب، مما وضعهم في نهاية الأمر، وعن غير قصد، في طريق مناقض لأهداف الماركسية وتحديدها الواضح لرسالة الأدب ووظيفته. إن حماسهم للعلمية والعلمانية لم يكن أقل من حماس البلشفيين لتحديث روسيا عن طريق الأخذ بالاكتشافات العلمية والتطبيقات التكنولوجية. وإذا كانت النظرية الماركسية قد اتخذت من جدلية «هيجل» والمادية التاريخية نقاط انطلاق مبدئية، فقد اتخذ الشكليون من العلمية نقطة انطلاق لإنشاء علم للأدب.

يلخص الشاعر «ويليام كارلوس وليامز William Carlos Williams» الروح الجديدة في إحدى قصائده المتأخرة على النحو التالي:

دعونا نقدم تصريحين جريئين: الآلة لا تعرف العاطفة، والقصيدة آلة صغيرة (أو كبيرة) مصنوعة من الكلمات. وحينما أقول إن القصيدة لا تعرف العاطفة، فإنني أقصد أنه، كما في الآلة، لا يوجد جزء زائد... لا يوجد شعر متميز دون شكل مستحدث، لأن الأعمال الأدبية تحقق معناها الدقيق عن طريق الشكل، وهي في ذلك تشبه الآلة إلى أقصى درجة[34].

لقد وجد المنظرون السياسيون والاجتماعيون الجدد بعد استيلائهم على السلطة عام 1917 أنفسهم في مواجهة تخلف حضاري فاجع، عم روسيا في ظل حكم القياصرة وحرمها من ثمار التقدم العلمي والتقني، وهكذا تحولوا في اتجاه عملية تحديث محمومة لروسيا الجديدة ركزت على الأخذ بإنجازات العلم والتكنولوجيا. ولم يتخلف الأدباء ونقاد الأدب عن المسيرة الجديدة فلحقوا بها في حماس لا يقل عن حماس البلاشفة، لكن حماسهم أوصلهم في نهاية المطاف إلى نتائج رأى رجال السياسة والحكم الجديد أنها تتعارض مع جماليات الواقعية الاشتراكية. ما يهمنا هنا على كل حال هو العودة إلى «البندول» في حركته المستمرة بين الخارج والداخل، بين الحقيقة المادية الخارجية والحقيقة الداخلية الشعرية أو الحدسية، بين العلم والذات. لقد تحول البندول في اتجاه القطب الأول للثنائية وتوقف عندها وقتا يكفي لتطوير منهج نقدي جديد هو الشكلية. لهذا لا يتردد «شلوفسكي» في مقارنة النص الأدبي بالآلة، في كتابه The Technique of the Writer‘s Trade (1928):

إذا أردت أن تصبح كاتبا يجب عليك أن تفحص الكتاب بعناية كما يفحص الساعاتي ساعة، أو السائق سيارة. إن الناس يفحصون السيارات بالطرق التالية: أكثر الناس حماقة يجيئون إلى السيارة ويضغطون على بالونة النفير، وتلك أولى درجات الحماقة. أما من يعرفون أكثر قليلا عن السيارات لكنهم يبالغون في تقدير معرفتهم فإنهم يجيئون إلى السيارة ويعبثون بعصاة نقل السرعات، وهذه أيضا حماقة.. . لأن الإنسان يجب ألا يلمس شيئا هو مسؤولية شخص آخر.

أما الرجل العارف فيفحص السيارة في هدوء ويعرف «ماذا لماذا»: لماذا للسيارة هذا العدد من السلندرات، ولماذا الإطارات الكبيرة، وأين يوجد جهاز نقل السرعات، ولماذا تأخذ مؤخرتها زاوية حادة، ولماذا يكون الرادياتير غير مصقول، تلك هي الطريقة التي يجب أن نقرأ بها[35].

كان «شلوفسكي» قد مهد لتلك الاستعارة الحديثة التي يقارن فيها بين النص الأدبي والسيارة قبل ذلك بثلاثة أعوام، حينما قدم منهجه الجديد وحدد أسسه في واحدة من أفضل دراساته، وهي حول نظرية النثر On the Theory of Prose، حيث كتب «في نظرية الأدب التي أتحدث عنها أهتم بدراسة القوانين الداخلية للأدب، ولنأخذ مثالا موازيا من الصناعة: إنني لا أهتم بالموقف في السوق العالمية للقطن، ولا بسياسة السندات، بل بنوع الخيوط المستخدمة في عمليات الغزل، والطرق المستخدمة في ذلك»[36]. وبرغم تأثر شلوفسكي الواضح في تأسيس شكليته «الآلية» بالمستقبلية الإيطالية هنا، فإن التأثير الحقيقي والأعمق هو تأثير ذلك المناخ الحضاري الجديد الذي جاءت به الثورة الروسية، وحمى التحديث التي اجتاحت الدولة الجديدة لتعويض ما فاتها تحت حكم القياصرة.

في نفس الوقت، فإن ذلك التحديد المبكر للطبيعة الآلية للمنهج الشكلي يحدد الطريق الذي سينتهي بـ «شلوفسكي» وزملائه من الشكليين الروس إلى نقطة اختلاف فارقة مع الواقعية الاشتراكية. إذ إن الأديب من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية، على نقيض ما يقول به «شلوفسكي»، يجب أن يهتم بالسوق العالمية للقطن، وسياسة السندات أكثر من اهتمامه بنوع الخيوط المستخدمة في عملية الغزل النهائي وطرق الغزل. ثم إن الاهتمام بعمليات النسيج هذه ونوع الخيوط تمثل نقطة اختلاف الشكلية الروسية عن المدارس

النقدية السابقة، التي كانت تهتم بـ «ماذا» يقول العمل الفني أكثر من اهتمامها بـ «كيف» يقول ما يقوله، وهو الاتجاه النقدي الذي كان ينظر إلى ما وراء أو خارج النص: إلى حياة المؤلف، إلى فلسفته وفكره، وإلى التركيبة الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى ظهوره. مرة أخرى فإن تلك الاهتمامات، كما سيتضح في حديثنا عن الجانب الآخر في محطتنا الحالية وهو الماركسية، هي في صلب الواقعية الاشتراكية والتي لم يكن بمقدورها أن تفسح صدرها للنتائج التي توصل إليها الشكليون في تطوير «منهجهم» النقدي الجديد.

لم يكن نقاد الواقعية الاشتراكية في الواقع هم الرافضين فقط لهذا التحليل الآلي الذي لا يخلو من سذاجة واضحة، بل شاركهم في ذلك جيل أكثر نضجا من داخل معسكر الشكليين أنفسهم. التبرير الوحيد الذي يسوقه المتشيعون لهذا الاتجاه المبكر عند الشكليين الروس هو حماسهم الشديد لتحديث المجتمع المتخلف، ورفضهم للوظيفة الاجتماعية للأدب، مما أدى إلى تلك النظرة الآلية. فمن ناحية الوظيفة، لا يتردد «فلاديمير مايكوفسكي» في القول بأن «جرارا واحدا من صناعة فورد أفضل من مجموعة من قصائد الشعر». لكن ذلك التوقف عند جزئيات النسيج، وطريقة النسيج ذاتها تحرم الفنان القدرة على تقديم نظرة كلية للعالم. ثم إن الاهتمام بالجزئيات لا يفسرها بالضرورة، ولا يقيم علاقات يمكن الوصول منها إلى نظرة كلية باعتبار العمل الأدبي كيانا عضويا، وهذا ما يؤكده شكلي معاصر لـ «شلوفسكي» هو «بوريس تومايفسكي Boris Tomasevskij» في دفاعه عن الشكلية وتوقفها عند آلية التعامل النقدي. فهو يرى أن من الممكن دراسة الكهرباء دون الحاجة إلى معرفة كنهها. فالشكلية نظام يدرس ظاهرة الأدب وليس جوهرها. بينما يرى رومان ياكبسون في مرحلة مبكرة من تاريخ الشكلية أن هذا على وجه التحديد هو جانب القصور الرئيسي في الشكلية، إذ إن موضوع علم الأدب، من وجهة نظره، ليس الأدب، بل أدبية الأدب، أي الخصائص التي تجعل عملا معينا عملا أدبيا. ذلك الاهتمام بالقوانين، بالعلاقات الأكبر من العلاقات الآلية بين الجزيئات بل الكليات هو الذي دفع نقاد الشكلية، من الشكليين أنفسهم، إلى رفض شعار «شلوفسكي» المشهور بأن مضمون (أو روح) العمل الأدبي هو مجموع حيله

الأسلوبية، باعتبار أن ذلك الشعار الذي يتذرع بتحقيق علمية الأدب يحقق في نهاية الأمر علمية جزئية منقوصة. فالطفل يستطيع أن يشرح ضفدعا، ولكن ذلك لا يجعل منه عالم تشريح بأي حال من الأحوال. إن العمل الأدبي بالنسبة للرافضين للشكلية الآلية الساذجة ليس مجموع جزئياته، لأن العمل الأدبي يمتلك خاصية داخلية ما، خاصية تميزه هو عن غيره من الأعمال، وهي خاصية يفقدها العمل إذا اقتصرنا على تشريحه إلى جزئيات بصورة آلية. وبهذا ننتقل من آلية مبكرة يتمسك بها الشكليون إلى عضوية لا تختلف كثيرا عن مفهوم البناء العضوي الذي سوف يركز عليه النقاد الجدد في الغرب.

كثيرا ما يتعرض مؤرخو النقد لنقطة التقاء واضحة، بين مفهوم كسر ألفة Defamiliarization اللغة عند الشكليين الروس والرومانسيين الذين سبقوهم إلى نفس المفهوم بأكثر من مائة عام، وتكثر الإشارة إلى رأي «وردز وورث» في مقدمته المعروفة حول جمود اللغة وحول آراء «شلوفسكي»، عن الحاجة إلى تمكين اللغة من استعادة حسنا بالحياة بعد أن أفقدها طول الاستعمال حيويتها، بل حتى قدرتها على التوصيل الأمين. والواقع أن نقطة الالتقاء هذه حقيقة لا يمكن إنكارها، لكنها تثير بعض التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع تجاهلها، إذ كيف يلتقي فكر يقوم على علمية بناء القصيدة الشعرية مع فكر يعتمد بالدرجة الأولى على تأكيد ذاتية الشاعر والقصيدة ؟ كيف تلتقي مدرسة تنجذب بشكل واضح إلى إنجازات العلم وتطبيقات التكنولوجيا الباهرة مع مدرسة ترى بانسحاب الشعر إلى الداخل، إلى ذات الشاعر؟ كيف تتفق مدرسة تنبهر بإنجازات العقل البشري مع مدرسة ترى أن العقل عاجز عن تقديم المعرفة الكاملة؟ إن لهذه التساؤلات وجاهتها، ولابد أن هناك خطأ ما في حديثنا عن نقطة التقاء مدرستين متباعدتين إلى هذه الدرجة عند كسر ألفة اللغة.

في الحقيقة أن التباين موجود وقائم حتى داخل نقطة الالتقاء ذاتها. لقد سبق أن بينا في معرض حديثنا عن الرومانسية أن كسر ألفة اللغة عند الرومانسيين يرتبط بدعوتهم للعودة إلى الأشياء البسيطة، وإلى لغة الإنسان البسيط البعيدة عن دنس الحضارة وتعقيدات العلم، باعتبار أن لغة الإنسان البسيط أقرب من أي لغة أخرى للتعبير عن ذاته وعن عواطفه في تلقائية.

ولا يفوتنا هنا بالطبع أن نذكر بالأهمية التي يوليها «وردز وورث» لكلمة تلقائي Spontaneous في مقدمته. أما الشكليون فإنهم حينما ينادون بكسر ألفة اللغة والتمرد على جمودها فإن دوافعهم ليست هي نفس دوافع الرومانسيين، فالعلم، في ظل الانبهار الجديد بالعلم والتكنولوجيا، غايتهم. وعلمنة الشعر واللغة هدفهم. إن نقطة الالتقاء هذه لا تتعدى المظهر الخارجي فقط للتشابه، أما تحت الجلد مباشرة فإن الشكليين والرومانسيين يختلفون في كل شيء، وهذا الاختلاف في حقيقة الأمر يقربهم إلى البنيويين بل إلى تعبيرية «كروتشي» وموضوعية «إليوت» أكثر مما تقربهم من الرومانسيين.

إن التغريب أو كسر ألفة اللغة الذي يتحدث عنه الشكليون، و «شلوفسكي» على وجه التحديد، لا يعني العودة إلى لغة البسطاء، بل يعني تعمد غموض الدلالة. والواقع أن الشكليين في هذا كانوا قد تأثروا بالفعل بدراسات «فرديناند دي سوسير» عن اللغة، وخاصة الجناح الوضعي لمجموعة بطرسبرج الممثل في «يوري تنيانوف Jurij Tynjanov». صحيح أن «شلوفسكي» يقترب من سوسير بطريق المصادفة العلمية، حينما يتحدث عن التغريب أو كسر الألفة بهدف «جعل الفهم أو الإدراك أكثر صعوبة»، لكن «تنيانوف» يتحدث بلغة سوسير دون مواربة حينما يعرف العمل الأدبي بأنه يتألف من حيل تتحدد وظائفها آنيا وتعاقبيا. وبصرف النظر عن الفوارق بين شكليي موسكو وشكليي بطرسبرج، فإن الحديث عن الغموض المتعمد هنا، في اقترابه الإرادي أو غير الإرادي مع آراء سوسير في اللغة، يبتعد كثيرا عن المفهوم الرومانسي. فنحن هنا نبدأ في عشرينيات القرن العشرين من نقطة انطلاق لغوية متقدمة وحديث عن الأنظمة والعلامات اللغوية والعلاقة بين الدوال والمدلولات. وفي هذا يتفق الشكليون مع اللغويين الجدد في التفريق بين لغة العلم التقريرية حيث يتساوى الدال والمدلول، وبين لغة الشعر التي تعتمد أساسا على اختفاء ذلك التساوي:

بقدر ما يبدو في ذلك من غرابة فإن ما يجعل التسميات الراسخة أكثر ملاءمة لعملية الإحالة هو غموضها. إنها ترسخ لا لأنها أكثر تساويا من العلامات الأخرى مع الأشياء التي تشير إليها، بل بسبب «مرونتها» الدلالية- بسبب قدرتها على تقبل استخدامات مختلفة ومتعارضة أحيانا[37].

ومن ثم يرى «شلوفسكي» أن الفن اللفظي يجب أن يلجأ إلى تعقيد

بنيته، ويجعل الأشكال أكثر غموضا حتى يزيد من صعوبة الإدراك ويطيل فيها. ثم يبتعد الشكليون خطوة أخرى عن كسر الألفة الرومانسي. صحيح أن الألفة عند كل من الرومانسيين والشكليين تفقدنا قدرا متزايدا من الدلالة في أثناء عمليات الاتصال المتكررة، وهو ما يحول الرسائل التي نتلقاها من العالم من حولنا إلى كليشيهات مبتذلة فرغت من دلالتها الأصلية، لكن الشكليين، بدلا من القول بالرجوع إلى لغة البسطاء، ينادون بزيادة مدخول النظام التصوري من جانب الأديب المبدع. ولهذا فإن التغريب لا يعني بالضرورة عند «شلوفسكي» كسر ألفة مفردات اللغة، بل كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي حتى يبدو المألوف غير مألوف، ويتحقق ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء، أو تقديم وجهة نظر جديدة. ولما كان مشروع شلوفسكي النقدي ينصب على النثر بالدرجة الأولى، فإنه يوكل مهمة إعادة ترتيب الأشياء إلى الحبكة Plot.

ومما لا شك فيه أن دور الشكلية الروسية التي يجري منذ بضع سنوات إعادة اكتشافها، سوف يظل يثير الكثير من الجدل، لكنه سوف يظل محوريا في تاريخ الحركة النقدية الحديثة والمعاصرة، وهو، رغم التعارضات السطحية والتحتية التي يزخر بها، يقربنا خطوات من مفهوم الدلالة واستخدام اللغة كما سنراها في البنيوية وما بعد البنيوية.

وإذا كان الخارج بالنسبة للشكليين نقطة انطلاق مبدئية فقط يتسلحون فيها بأدوات ومناهج التفكير العلمي في التعامل مع النصوص الإبداعية، ولا تعني بالضرورة إرجاع داخل القصيدة بصورة مستمرة إلى خارج ذي حضور مؤثر في تحديد مضمون يتراجع بشكل خطير عندهم، فإن الخارج المادي، ذا الحضور الدائم والموثر، هو محور العملية الإبداعية في النقد الماركسي الذي سبق الشكلية الروسية بسنوات غير قصيرة في واقع الأمر. وفي مواجهة دعوة الشكليين إلى استقلال الأدب عن أي حقائق تنتمي إلى أنظمة أخرى، وهو ما يقول به «بوريس أيخنبوم Boris Ejchenbaum» في مقال عن المناخ الأدبي نشر لأول مرة عام 1929: «إن الأدب، مثل أي نظام محدد آخر للأشياء، لا يتولد من حقائق تنتمي إلى أنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى هذه الحقائق»[38]، في مواجهة تلك الدعوة ترتفع أصوات النقاد الماركسيين رافضة لهذا الترف. فالأدب بالنسبة لرواد النقد الماركسي

مثل «جورج لوكاش» و «رومان ياكبسون» والمتأخرين مثل «لوسيان جولدمان» و «تيري إيجلتون» و «فريدريك جيمسون» لا يمكن أن ينفصل عن الحقائق الاقتصادية والاجتماعية. ومن هنا يجيء رفض الشكليين الماركسيين الذين نجحوا في إحداث درجة من التوافق القوي بين الشكلية والماركسية، مثل «ياكبسون» في مرحلة مبكرة من هذا القرن وإيجلتون في مرحلة لاحقة، لما يرونه خواء الشكل الفني عند الشكليين الجماليين مثل شلوفسكي. والواقع أن الماركسية السابقة للشكلية الروسية والمعاصرة لها فيما بعد تستند في رفضها للشكلية الجمالية على مبدأين: الأول هو آنية اللغة Synchronic عند الشكليين، والثاني هو ما ينادون به من استقلال الفن كنظام عن الأنظمة الأخرى، ويقصد بها بالطبع حقائق التاريخ والاجتماع والاقتصاد.

لقد كان رفض الماركسيين الأول، ومن بعدهم البنيويون الماركسيون، لبعض مبادئ «فرديناند سوسير» اللغوية بسبب تأكيده للقيمة الآنية في دراسة النظام اللغوي. كانت القيمة التاريخية في دراسة اللغة Diachronic قد ترسخت عند الماركسيين الأول الذين تأثروا بفكر هيجل حول اللغة والفن، ثم جاء سوسير ليصدم هؤلاء جميعا في تشيعهم لربط الدلالة اللغوية بالتغيرات التاريخية المتعاقبة، ويشرح «شولز» الموقف قائلا:

وقد أدى ذلك الرأي أيضا إلى دخول أتباع سوسير، أي البنيويين بصفة عامة: في صراعات فكرية مع المفكرين الذين تأثروا بـ «هيجل»-خاصة الماركسيين. ولهذه الصراعات جانبان يمكن إرجاعهما إلى تأكيدات سوسير. أولا، بإصرار سوسير على الطبيعة العشوائية للغة، فقد جعل من التأثيرات الخارجية في اللغة شيئا غير ذي بال بالمرة، ولما كان الماركسيون يرون أن الجانب الاقتصادي للثقافة عنصر مؤثر في تحديد كل العناصر الثقافية الأخرى، فإن فكرة وجود شيء له هذه القوة من التأثير كاللغة مستقلا أو محددا لذاته Self determined كان يمثل مشكلة عويصة. والأكثر إهانة من عشوائية Arbitrariness اللغة القول بتنحية التاريخية لتلعب دورا ثانويا. فالتاريخ بالنسبة للماركسيين هادف بالطبع، والطريقة الوحيدة ليتعرف الإنسان على هدف التاريخ هي الدراسة التعاقبية (مصحوبة بالاشتراك الفعلي في عملياته). أما بالنسبة للغوي السويسري فإن كل لغة كاملة وملائمة في كل مرحلة من مراحل تطورها التاريخي. إن اللغة لا تعرف التقدم، بل

التغير فقط. إن الغائية Purposefulness أو المبادئ المنظمة المتاحة للدراسة اللغوية، لا تكمن في تاريخ اللغة بقدر وجودها في منطق العلاقات والتقابلات بين علامات نسق لغوي ما في وقت ما[39].

ومن نفس هذا المنطلق الذي يرفض الماركسيون على أساسه التفسير الآني للغة يرفضون أيضا تفريغ الشكل من المضمون الهادف. إن ما يشكل البنية الفوقية للثقافة من وجهة النظر الماركسية، وهي الفن والقانون والسياسة والدين، هي البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعي القائم على العلاقات الاقتصادية والصراع الطبقي. ومن الخطأ دراسة الأعمال الأدبية والفنية بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية. لقد فشلت الدعوة الليبرالية المبكرة التي تبناها تروتسكي-الذي نبذته الماركسية ونفته ليموت وحيدا في أمريكا الجنوبية فيما بعد-في المناداة باستقلالية الفن، وأنه لا يمكن اختزاله إلى مجرد التعبير عن الصراع الطبقي أو الظروف الاقتصادية. ويؤكد تيري إيجلتون، الماركسي المعاصر، ذلك الربط العضوي بين منتجات البنية الفوقية وحقائق البنية التحتية المؤثرة، وذلك برغم ليبراليته الواضحة:

والفن-فيما تراه الماركسية-جزء من «البنية الفوقية» للمجتمع. إنه... جزء من أيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي... معنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما غامضا، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفها. إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم. وما دامت كذلك فهي تنطوي على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة في رؤية العالم، أي بالعقلية الاجتماعية أو أيديولوجيا العصر. وهذه الأيديولوجيا-بدورها-نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة تقوم بين البشر في زمان ومكان محددين. إنها الطريقة التي يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية ويبررونها ويحافظون على بنائها. يضاف إلى ذلك أن البشر ليسوا أحرارا في اختيار علاقاتهم الاجتماعية، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية ترتبط بطبيعة التطور في نمط إنتاجهم الاقتصادي ومرحلته على السواء[40].

قبل أن نترك هذه المحطة الحالية من رحلتنا مع المزاج الثقافي الغربي الذي أفرز الحداثة الغربية كما نعرفها الآن لنا كلمة أخيرة. إن التركيز على

الماركسية قد يفهم منه خطأ أن هذه المحطة في تاريخ النقد الأدبي نشأت داخل فراغ فلسفي، وأنها ارتبطت أولا وأخيرا بفكر سياسي واقتصادي هو مجموع أفكار «إنجلز» و «ماركس». أما ارتباط النظرية الأدبية بالفكر السياسي والاقتصادي الذي أتيحت له فرصة التطبيق العملي في نهاية المطاف عام 1917 فتلك حقيقة لا نملك، ولا يملك أحد إنكارها. لكنها أيضا نتاج تطورات الفكر الغربي منذ «هيوم» و «لوك» وانتهاء بـ «هيجل» و «نيتشه».

إن التحول المحموم إلى العلمية في محاولة تحديث المجتمع الروسي المتخلف الذي ورثته الثورة لا يمكن فصله عن الاتجاه التجريبي في الفلسفة الغربية منذ بدايته حتى قيام الثورة. فالتحديث بالنسبة للسياسيين الجدد كان يعني الأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته، والدعوة لسيادة العقل بقدرته على الفحص والتمحيص، مع التخلص النهائي من ذاتية الرومانسية وتفاؤلها في إطلاق حرية الفرد وتفجير طاقاته الإبداعية الفردية. فالإبداع الفني في الفلسفة الجديدة ليس نتاجا فرديا، ليس إلهاما غامضا، بل إنه في حقيقته إنتاج جمعي تتدخل فيه، وتحدده بصورة حتمية، حقائق البنى التحتية الاقتصادية والاجتماعية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن آراء ماركس المتناثرة عن الفن ووظيفته في المجتمع لم تنشأ أبدا داخل فراغ فلسفي. فمن المؤكد أن مقولته المعروفة بأن «ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون» هي تطوير بسيط لآراء هيجل التي ترجع إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، عن العلاقة بين الشكل والمضمون، والتي ينتهي فيها إلى أن كل مضمون يحدد الشكل المناسب له. ربما يكون التطوير الجوهري هنا والذي يبرزه الماركسيون ويؤكدونه أن المضمون يسبق الشكل، وتغير المضمون، أي نمط الإنتاج، يستتبعه تغير حتمي في الشكل أو الأشكال الفنية.

المحطة الثالثة: النقد الجديد والعودة إلى الداخل:

محطتنا الثالثة، وهي النقد الجديد، وأقطابه «رتشاردز» و «إليوت» و «بروكس» و «بيرك» و «تيت» و «رانسوم» و «وارين» وسيطرت على الساحة النقدية الغربية لمدة ثلاثة عقود، من الثلاثينيات إلى نهاية الخمسينيات على وجه التحديد، وشغلتنا هنا في العالم العربي لمدة عقدين بعد ذلك. ولا

أظن مدرسة نقدية استطاعت أن تثير في مصر من الجدل وأن تغذي العديد من المعارك النقدية مثلما فعلت مدرسة النقد الجديد تلك. وعلى هذا الأساس لن نتوقف طويلا أو بالتفصيل عند مقولات النقد الجديد التي يعرفها دارسو الأدب في العالم العربي تمام المعرفة، سواء من تحمسوا لها أو من تعرضوا لها بالرفض. لكن توقفنا هنا جبري لا اختيار لنا فيه، ليس فقط بسبب التأثير العميق الذي تركته أفكار النقاد الجدد في حركة النقد، أو لأنها المحطة الرئيسية السابقة مباشرة لنقد الحداثة من بنيوية وما بعد بنيوية. وهذه وحدها أسباب تدفعنا إلى التوقف والتريث عند هذه المحطة. ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى أن نقد الحداثة، من بنيوية وتفكيك، انطلق من رفض عنيف للنقد الجديد. ولفترة طويلة جعل بعض النقاد المحدثين همهم هدم النقد الجديد حتى حين لم يكن لديهم بديل أو بدائل مقنعة. لكننا نتوقف هنا في المقام الأول باعتبار أن هذه محطة مهمة تمثل امتدادا قويا لتيار الفكر الغربي من ناحية، وتمهيدا لا يمكن إغفاله لنقد الحداثة ذاته من جهة ثانية. فالنقد الجديد لم ينشأ من فراغ ولم ينته أيضا إلى فراغ. لقد كان امتدادا لتجريبية الفلسفة الغربية وتمردا عليها، دعوة للأخذ بالمنهاج العلمي ورفضا لماديته ؛ وكان أيضا ثورة على الرومانسية وامتدادا لها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، كان نقد الحداثة تمردا على النقد الجديد وامتدادا له. إن النقد الجديد يمثل علامة طريق بارزة لا يمكن تجاهلها أو تخطيها، سواء اتفقنا مع مقولاته أم لم نتفق. لكننا هنا لن نتعرض لتلك المقولات المعروفة التي استهلكت بحثا وتمحيصا لسنوات طويلة، بل سيكون جهدنا في مجمله دراسة للتأثر والتأثير، وسوف نتوقف عند بعض المقولات المعروفة للنقد الجديد حينما يخدم ذلك التوقف هذا الجهد بالدرجة الأولى.

أولى الإشارات التي تلفت أنظارنا إليها بمجرد اقترابنا من المحطة الثالثة هي الدعوة القديمة للعودة إلى الداخل، في مقابل الخارج الذي توقف عنده بندول الثنائية طويلا، وقد شدته إنجازات العلم وتطبيقات التكنولوجيا. لكن شعار العودة إلى الداخل يختلف عن نفس الشعار حينما رفعه الرومانسيون قبل ذلك بأكثر من مائة عام. فالداخل هنا ليس هو الذات الرومانسية التي شعر الرومانسيون بضرورة العودة إلى تأكيد قدرتها

في مواجهة سيطرة العلم من ناحية وفشل العقل في تفسير الوجود والحقيقة من ناحية أخرى. والداخل هنا أيضا ليس هو ذات المتلقي التي سوف تتضخم في الفترة المفصلية بين البنيوية والتفكيك، في السبعينيات على وجه التحديد حينما تسيطر نظريات التلقي على الساحة النقدية لفترة قصيرة، وتصبح ذات المتلقي هي مصدر المعنى، المصدر الوحيد في الواقع، للنص، إن الداخل الذي يرفع النقاد الجدد شعاره ويتمسكون به إلى النهاية، باستثناء السنوات المبكرة التي يهتم خلالها ريتشاردز بذات المبدع متأثرا بإنجازات علم النفس الباهرة آنذاك، هذا الداخل هو داخل النص الأدبي مستقلا عن ذات المبدع والمتلقي، وهنا بالطبع يتمثل جوهر تمرد النقاد الجدد على الرومانسية كنقطة انطلاق مبدئية.

إن الدعوة إلى الانسحاب إلى داخل النص، إلى دراسته من الداخل، تمثل محاولة النقاد الجدد للأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته، ولكنها أيضا تضع الناقد الجديد في مأزق حقيقي يظل ملازما له حتى النهاية. يشرح «آرت بيرمان» في دراسته الجانب التجريبي قائلا:

إن عملية تحليل بسيطة للنقد الجديد سوف تظهر اتجاهاته التجريبية الواضحة المتمثلة في: نظرية جمالية تقوم على علم النفس بدلا من الميتافيزيقا، نظرية للشكل والبناء والترتيب بدلا من الحقائق العليا، منهجية يفترض أنها موضوعية ومن ثم قادرة على إحداث اتفاق حول خصائص الشيء الجمالي، أسلوب كتابة واضح ومحدد متجنبا المفاهيم الفلسفية الغامضة، ونظرية إبداع تقوم على فكرة قدرات المؤلف المشحوذة بدلا من قوى جمالية غامضة[41].

ويمضي «بيرمان» بعد ذلك بقليل ليحدد المعطيات الأساسية للتجريبية، وهي المعطيات التي يتبناها النقاد الجدد. ففي الفلسفة التجريبية، كما يرى «بيرمان»، توجد كل الأفكار وكل مضمون العقل داخل التجربة، والأفكار الأساسية تأتي عن طريق الإدراك الحسي والتفكير أو الاستبطان، والأفكار المركبة تراكيب من تلك الأفكار أو تنظيم لها. وهذا إلى حد كبير ما ينادي به النقاد الجدد. فالشعر يدور حول «التجربة» الإنسانية والتنظيم الشعري لها، سواء جاءت عن طريق الإدراك الحسي أو التفكير. وفي مقارنة مع معادلة علمية صرفة يشبه إليوت العملية الإبداعية بأنها عملية تنظيم أو

تركيب للتجارب الإنسانية المفردة، سواء جاءت من الداخل، من الأرشيف الذهني للشاعر أو عن طريق الإدراك الحسي، وهي تقدم في النهاية شكلا جديدا لا علاقة له بذات المبدع أو ذات المتلقي، أو حتى بالمكونات الأولى للتجربة المركبة الجديدة. تستمر المقارنة المغرية بين النقد الموضوعي الجديد والمذهب التجريبي لتقول بأنه لما كانت القصيدة شيئا محسوسا، منتجا خارجيا في حد ذاته، فيجب أن تخضع لتحليل موضوعي من ناحية البناء ومعطيات الشكل. أما المضمون، والذي أخضعه إليوت في معادلته الكيميائية المعروفة لعمليات العقل، فيجب أن يخضع هو الآخر لتحليل يقوم على معرفة العمليات الذهنية، وهي العمليات التي تمكن الناقد من فهم الإجراءات الذهنية التي اتبعها الشاعر الذي قام في أثناء العملية الإبداعية بفك عناصر التجربة الإنسانية، ثم إعادة تركيب هذه العناصر عن طريق جهاز تجريبي في المقام الأول.

لكن الأخذ بالمذهب التجريبي في التعامل مع النص الأدبي أوقع النقاد الجدد، كما أشرنا آنفا، في مأزق حقيقي ظل ملازما لهم حتى النهاية. فالنقد الجديد الذي يتبنى منهجا علميا يعتمد على تجريبية واقعية يجد نفسه في ذلك الموقف الغريب الذي يحاول فيه تطبيق مذهب علمي تجريبي على حقيقة غير علمية، أو معرفة يفترض فقط أنها علمية، وإن كانت في الواقع غير ذلك. صحيح أن النقاد الجدد، شأنهم في ذلك شأن الرومانسيين الذين بدءوا برفض ذاتيتهم، يحاولون الخروج من المأزق الذي خلقوه بالقول بأن الحقيقة الشعرية تكمل ما تفشل فيه الحقيقة المادية التي يدركها العقل. مرة أخرى، إن العلم بمنهجه، والعقل بحدوده، عاجزان عن تقديم تفسير يقيني كامل للوجود. من هنا فإن الحقيقة الشعرية ليست مجرد حقيقة موازية للحقيقة المدركة عقليا، ولكنها في الواقع حقيقة أعلى وأسمى من الحقيقة العقلية، حقيقة عليا لا يمكن تأكيدها، كما يقول «ألن تيت» على أسس خارجية. لكنهم أبدا لم يخرجوا من مأزقهم المبدئي، وظل التناقض قائما حتى النهاية بين منهجية علمية تقوم على مذهب تجريبي يحاولون تطبيقه على معرفة أو حقيقة غير علمية، وهو المأزق الذي سوف ينجح البنيويون جزئيا في تفاديه بتحقيق علمية النقد عن طريق علمية اللغة النقدية والإبداعية على السواء، ويلخص «بيرمان» مرة أخرى مأزق النقاد

الجدد في كلمات دقيقة:

إن التسليم بأن النقاد الجدد، شأنهم شأن أتباع المذهب التجريبي الذي ورثوه، لم تكن لديهم نظرية عن اللغة وعن الذات سوف يمكننا من فهم الارتباك والغموض والحيرة التي تغلب على حديث النقاد الجدد عن القيمة المرجعية للجمل الشعرية، وإلى أي مدى تشير هذه الجمل (أو لا تشير) إلى العالم، إلى الواقع. وقد شاهدنا في كتابات هؤلاء النقاد أن معنى القصيدة يمكن أن يشير، لا إلى العالم الخارجي، بل إلى الدوافع الإنسانية الداخلية (عند رتشاردز في مرحلة مبكرة) وإلى المشاعر والعواطف الإنسانية (عند هيوم ورانسوم)، وإلى التنويعات الأخلاقية (عند ونترز)، وإلى التنظيم المنطقي (عند رانسوم)، وإلى جزء من العالم الخارجي تم عزله وتصويره في كليته (عند تيت)، وإلى بناء درامي يبرز وجوده (عند بروكس)... الخ[42].

وتتضح أزمة النقاد الجدد التي تدخلهم في تناقضات جذرية تستمر معهم حتى النهاية في موقفهم من الذات، من ناحية، والعلم بتجريبيته من ناحية أخرى، أي من الثنائية التي نرصدها فلسفيا منذ البداية ونقديا في تجلياتها المختلفة خلال أكثر من ثلاثة قرون حتى الآن. إن موقفهم من الذات يبعدهم عن الرومانسية، وموقفهم من سيطرة العلم وفشل التطبيقات التكنولوجية يقربهم منها في نفس الوقت. سلسلة لا نهائية من التناقضات والحيرة التي يجد الإنسان صعوبة كبيرة في الخروج من متاهاتها. إن رفض النقاد الجدد للذات التي جعل منها الرومانسيون مركز الوجود ومصدر المعرفة العليا أو الأعلى من الحقائق الحسية يعيدهم بدرجة واضحة إلى توازن الكلاسيكية التي تحد من قدرات الإنسان والذات. وهذا على وجه التحديد ما يؤكده التجريبيون، لكن المفارقات لا تنتهي، بل هنا في الواقع تبدأ المفارقة الجوهرية في النقد الجديد. ففي الوقت الذي ينادي فيه النقاد الجدد بضرورة العودة إلى إعمال العقل في مواجهة الذات التي يرى إليوت أن الشعر هروب منها وليس تعبيرا عنها، وإلى تبني المنهج التجريبي العلمي في التحليل، يشترك النقاد الجدد مع الحداثيين الغربيين جميعا في تمردهم على سيطرة العلم والتكنولوجيا والآلية التي أوصلت إنسان العصر الحديث إليها. وما على القارئ إلا أن يعود إلى رائعة إليوت الشهيرة، «الأرض الخراب» ليعرف مدى حداثة النقاد الجدد في نظرتهم إلى العالم.

وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا تمرد النقد الجديد إذن على الرومانسية؟ ولماذا لم يصبح امتدادا لها؟ والتفسير الوحيد الذي يسوقه مؤرخو الفكر والنقد هنا أن نقاد الأدب لم يتمردوا على الفكر العلمي ومنهجه التجريبي في حد ذاتيهما، بل على التطبيقات العملية للاكتشافات العلمية، على التكنولوجيا التي أرغمت إنسانية الإنسان على التراجع والانسحاب بدلا من تأكيدها وتحقيق السعادة.

إن أقرب نقطة يصل إليها النقاد الجدد من «الذات» تبعدهم عن الرومانسية، فالذات عند النقاد الجدد هي الذات بالمفهوم التجريبي، الذات التوفيقية القادرة على التنظيم والتجميع والتركيب بين الانطباعات الحسية لتشكيل حقيقة جديدة أو واقع جديد. وهكذا يكون الفن بمعنى معين محاكاة للواقع الخارجي وإبداعا بمعنى آخر. والذات على هذا الأساس يمكن الاستعاضة عنها بالموهبة الفردية على أساس أن الموهبة الفردية، على نقيض التقاليد الأدبية المتاحة للجميع، هي التي تميز المبدع وتؤكد تفرده، وهي البوتقة التي تنصهر فيها تجاربه لتخرج عملا أصيلا متفردا. ثم يتأكد التباعد بعد ذلك بين مفهومي الذات في النقد الجديد والرومانسية في القول بأن ذات الشاعر أو المبدع، والتي لا يتم الخلق من دونها، تماما كالعامل الوسيط في المعادلة الكيميائية، تختفي تماما من العمل الجديد، فنحن لا نستطيع أن نعثر عليها في القصيدة، أو بالأحرى لا يفترض أن نبحث عنها في المقام الأول. حتى الانسحاب إلى الداخل في السنوات المبكرة من النقد الجديد، أما ما يبدو أنه انسحاب إلى الداخل عند رتشاردز الذي تأثر بالدراسات النفسية المتطورة لـ فرويد، ليس في حقيقة الأمر انسحابا إلى الذات بالمعنى الرومانسي بأي حال من الأحوال، فالداخل الذي يشغل رتشاردز نفسه به هو قدرة الشاعر على تحقيق قدر من التكيف أو التوفيق بين الأضداد. أضف إلى هذا أن التفسيرات التالية لآراء رتشاردز لا تضع هذه القدرة التوفيقية داخل الشاعر بل داخل القارئ أو المتلقي. المهم أن هذه القدرة النفسية أو الداخلية أقرب إلى ذات إليوت، إلى مفهومه عن الموهبة الفردية التي تجمع بين التجارب في كل متوافق جديد منها إلى الذات الرومانسية. وجدير بالذكر أن رتشاردز نفسه قد تحول منذ نشر كتابه حول فلسفة البلاغة عام 1936 عن لغة علم النفس إلى لغة البلاغة.

نتقل الآن إلى مناقشة موقف النقاد الجدد من المعنى أو الدلالة وأهمية آرائهم باعتبارها علامة طريق بارزة في الاتجاه المتنامي الذي بدأ بدراسات «فردينان دي سوسير» نحو تطوير علم للغة، ثم، وهو الأهم، قيمة ما حققه النقاد الجدد في التمهيد للبنيوية وما بعدها. فالنقد الجديد، برغم فشله الواضح في تطوير نظرية متكاملة للغة كانت كفيلة بإخراجه من أزمة التناقضات العديدة التي أدت إلى تراجعه في النهاية، مهد الطريق لتطوير نظرية للغة والدلالة لا ينكرها غلاة البنيوية أنفسهم. ومما لا شك فيه أن جذور النص الأدبي المغلق، والنص اللغوي المغلق الذي سيركز عليه البنيويون فيما بعد، ثم الحديث عن النص المفتوح ولا نهائية المعنى عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات. هذا بالإضافة إلى أن النقد الجديد في مرحلته النفسية عند رتشاردز، يعتبر رائدا مبكرا لنظريات التلقي التي سوف تزدهر في فترة السبعينيات المفصلية والتي ستترك الدلالة ليحددها القارئ، كل قارئ. وفوق هذا وذاك، فإن من البنيوية والتفكيك برغم اختلاف النتائج التي يتوصل إليها كل منهما تعتمدان على القراءة اللصيقة «close reading» للنص، التي تعتبر من أبرز إنجازات النقد الجديد وجوهر «المقاربة» الحديثة للنصوص الأدبية. بل إن مفهوم التقاليد نفسه كما يقدمه إليوت في مقاله الشهير عن «التقاليد والموهبة الفردية»، حيث يقول: إن «كل الأدب.. . له وجود متزامن ويكون نظاما متزامنا»؛ هذا المفهوم يعتبر تمهيدا مبكرا للبينصية Intertextuality، الأمر الذي سيباهي به التفكيكيون كل من سبقوهم من النقاد الحداثيين وغير الحداثيين.

ربما يكون من المفيد أن نبدأ هنا من نهاية النقد الجديد، من مقال متأخر لواحد من ألمع تلامذة «إليوت» وهو «كلينث بروكس» الذي تحدث في مقال متأخر له عن النقد الجديد نشر في مجلة Sewanee Review عام 1979، عن وظيفة القصيدة باعتبارها خلق معنى من خلال البناء (السياق)، وهذا المعنى يتم نحته داخل التوتر مع المعاني المحتملة الأخرى، سواء كانت دلالات، أو لغة يومية، أو بنى أخرى كالقصائد الأخرى على سبيل المثال. إن أهمية هذا التوصيف المختصر لوظيفة القصيدة، برغم كونه يجيء متأخرا في تاريخ النقد الجديد وتاريخ «بروكس» نفسه بعد أن عدل بعض مقولاته

الأولى التي نشرت في مرحلة مبكرة، في كتابي Modern Poetry and the Tradition (1939) و The Well Wrought Urn (1947)، هذه الأهمية تتمثل في أنه يلخص في إيجاز دقيق وظيفة الشعر كما يراها النقاد الجدد عامة، من ناحية، ويحدد درجة الريادة للنقد الجديد حول أبرز الآراء البنيوية والتفكيك، من أنساق لغوية مغلقة للدلالة وبينصية، من ناحية أخرى. بل إنه يتحدث صراحة عن استحالة تجاهل القارئ، وإن كان يحذر أيضا بنفس الصراحة من أن تتحول دراسة الأدب إلى دراسة في سيكولوجية القارئ[43].

إن الحديث عن المعنى أو الدلالة بالنسبة للنص الأدبي لا ينفصل في حقيقة الأمر عن الحديث عن اللغة. وقد سبق أن أشرنا في أكثر من موضع حتى الآن إلى أن أبرز تطورات العصر الحديث، ابتداء من القرن التاسع عشر حتى الآن، هو الاتجاه المتنامي لتطوير علم للغة يكسر القوالب الجامدة التي ظلت تحكمها منذ أرسطو واستمرت حتى نهاية العصر الكلاسيكي للفلسفة في نهاية القرن الثامن عشر. كانت تلك القوالب تصب اللغة في حدود التعبير التمثيلي أو التصويري، بحيث تمثل الألفاظ المنطوقة أو الكلمات المكتوبة الأشياء، أو المفاهيم التي تتولد عن الإدراك الحسي للأشياء، دون زيادة أو نقصان. في ظل تلك الفلسفة لم تكن لغة الأدب والشعر تختلف عن لغة العلم في كونها توفر تغطية إخبارية للتجربة والأفكار. وقد قام الرومانسيون بدور الريادة في تحطيم تلك القوالب الجامدة، ثم أكمل الرمزيون الفرنسيون بقيادة «مالارمي» المهمة في نهاية القرن التاسع عشر. فالاستخدامات البلاغية والرمزية أعطت لغة الأدب قدرة على الإيحاء، ووضعت نهاية لذلك التوازن الدقيق الذي يساوي بين الداخل والمدلول داخل العلامة اللغوية، وأصبحت طبقات المعنى للنص الشعري مثلا تعتمد على اختلاف ذلك التوازن الذي جعل المدلول يفوق الدال بصفة دائمة داخل النص الشعري. وهو نفس الاتجاه الذي سار فيه النقاد الجدد باعترافهم بأن اللغة تلعب بطريقة ما دورا مستقلا عن عملية التغطية الإخبارية للتجربة الخارجية والأفكار والمناهج التي تتولد عنها. وهم في منوالهم هذا يطورون المفهوم الرئيسي للغة الشعرية الذي أدخله الرومانسيون ثم أكده الفيلسوف الجمالي والناقد التعبيري الإيطالي، «بندتو كروتش B. Croce» في أوائل القرن العشرين والقائل بأنه لا توجد لغة شعرية ولغة غير شعرية، ولا توجد

كلمة شعرية وأخرى غير شعرية في حد ذاتها، أو لا توجد كلمة جميلة وأخرى قبيحة في حد ذاتها، لأن الكل، أي السياق الشعري، هو الذي يحدد قيمة الجزء وليس النقيض. إن طريقة المعالجة أو التنظيم (السياق) هي التي تجعل القصيدة قصيدة، بالإضافة إلى استخدام الإمكانات الشكلية للغة مثل المجاز والتكنيك كالوزن والموسيقى. وقد بدأ النقاد الجدد في فترة مبكرة في الواقع بتبني ذلك الاتجاه نحو كسر قوالب الدلالة التصويرية. في الفترة المبكرة تلك، يقدم «رتشاردز» في كتابه عن مبادئ النقد الأدبي (1925) تعريفا للغة يفرق فيه بين اللغة العلمية ولغة الشعر. «فالجملة يمكن استخدامها بغرض الإحالة التي تسببها بصرف النظر عن صحة تلك الإحالة أو عدم صحتها، وتلك هي لغة العلم. لكن اللغة يمكن استخدامها أيضا من أجل الآثار العاطفية التي تتولد عن الإحالة التي تحدثها، وهذا هو الاستخدام الانفعالي emotive للغة»[44]. إن الشعر يهدف إلى التأثير في الشعور والمواقف، وهو يختلف عن العلم الذي يهدف إلى توصيل حقائق.

وبمرور الوقت لم يعد ذلك التمييز بين لغة العلم ولغة الشعر كافيا، خاصة أنه يربط بين لغة الشعر وبين الشعور باعتباره البديل الوحيد للحقيقة المادية الملموسة، فقد تحول النقاد الجدد إلى موقف يقتربون فيه من الموقف الرومانسي الذي يرى أن المقابل للحقيقة المادية حقيقة شعرية مختلفة وموازية لها، حقيقة ربما تكون أفضل وأسمى من الحقيقة المادية، ونعني حقيقة التخيل.

ما يهمنا في هذا المجال أن النقاد الجدد في حديثهم المتكرر عن اللغة يرفضون القيمة الإحالية للغة الشعرية، فاللغة الشعرية في رأيهم ليس لها قيمة مرجعية تتمثل في الدلالة على شيء أو أشياء خارجية. الدلالة كلها داخل نسق القصيدة والبيت.

وينقلنا هذا الحديث إلى معنى القصيدة الذي يمثل محور الجدل الرئيسي في النقد الجديد. ونحن هنا لا نستطيع إضافة الجديد إلى الجدل الذي استمر سنوات طويلة داخل العالم العربي حول استقلالية القصيدة واكتمالها بمجرد انتهاء الشاعر من كتابتها. إذ إنها تصبح واقعا جديدا، أو كائنا مستقلا عن العناصر المختلفة التي دخلت في صناعتها، فهي مستقلة عن الواقع الذي صنعها، وعن ذات الشاعر، وذات المتلقي. ثم إن معناها لا يمكن

تحديده بمقارنته مع أي من هذه العناصر أو إحالتها إليه. بل إن بروكس يذهب في كتابه The Well Wrought Urn إلى القول بأن القصيدة لا تجسد فكرة كانت موجودة عند الشاعر قبل كتابتها. إذن فماذا تقول القصيدة ؟ ماذا تعني ؟ وماذا توصل إلى المتلقي ؟ وإجابة بروكس المعروفة أنها توصل نفسها، فالعلاقات والتأكيدات تؤكد داخل القصيدة التي تمتلك حقائقها قيمة درامية وليس دقة فرضية. ومن ثم يجب الحكم على القصيدة، لا على أساس صحة أو زيف الفكرة التي تحتويها، بل على أساس قيمتها كدراما، على أساس تماسكها وحساسيتها وعمقها وثرائها وصلابتها[(45)]. إن الحقيقة التي تقدمها القصيدة، وهي حدث يقدم في كليته، تمثل-كما يقول «تيت»- رؤية للكل تم إدراكها على أسس خارجية.

بالنسبة للبنيويين والعارفين بمشروعها النقدي لا بد أن هذه الكلمات وغيرها مما تعرضنا وما لم نتعرض له في هذه الوقفة السريعة تبدو مألوفة!! وهو ما ينقلنا إلى محطتنا التالية: محطة البنيوية الأوروبية.

المحطة الأخيرة: البنيوية وما بعدها:

محطتنا الحالية تزخر فجأة بالحياة والصخب، وتتقابل فيها التيارات الفلسفية وتلتقي، وتموج بالتغيرات السياسية التي ترتبط، باعتبارها سببا ونتيجة، بالتغيرات الفكرية. فبعد فترة هدوء ارتبطت بالمحافظة والتوازن اللذين تميز بهما النقد الجديد على مدى ثلاثة عقود، تتداخل الأمور بصورة غير مسبوقة في تاريخ الفكر الغربي، وتصبح علوم اللغة فجأة سيدة الساحة بلا منازع، ويصبح المسرح في أوائل الستينيات مهيأ لمدرسة أو مدارس نقدية تتعامل مع المعطيات والمتغيرات الجديدة، المتمثلة في ذلك التداخل والتشابك بين مفردات البنى الفوقية والتحتية من ناحية، والدراسات اللغوية التي أصبحت صيحة العصر من ناحية أخرى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن بداية الستينيات في العالم العربي شهدت اتجاه عدد من شباب أساتذة الجامعات المصرية إلى أوروبا وأمريكا، لدراسة اللغويات دراسة متخصصة عادوا بعدها ليبدءوا إعادة تقييم اللغة العربية بتطبيق المنهج العلمي الجديد الذي أخذوه عن الغرب. وإن كانوا حتى الآن لم يستطيعوا مع الأسف الشديد تطوير لغويات عربية خاصة بنا. وتحولت دراساتهم، في

أفضل حالاتها، إلى الدراسات المقارنة. لكن الأهم من ذلك، أنهم، وبرغم ما أثاروه من حماس على مدى أكثر من ثلاثة عقود حتى الآن، لم يستطيعوا إثارة حماس مقابل للدراسة النقدية التي تؤسس على الدراسات اللغوية الجديدة للغة العربية. ولهذا، حينما ظهر الحماس للبنيوية في أوائل الثمانينيات اعتمد مؤسسو البنيوية العربية-إذا كان هناك ما يمكن أن نسميه حقيقة بنيوية عربية-على المصطلح النقدي للبنيوية الغربية، في ظل غيبة مصطلح نقدي عربي أصيل مما تسبب، في رأيي، في غربة البنيويين العرب التي نتحدث عنها في هذه الدراسة. المهم أن زحام التيارات وتداخلها في أوائل الستينيات يفرض علينا القيام بعملية فض اشتباك، نحاول معها عزل الخيوط التي شكلت ضفيرة المناخ الثقافي الذي مهد لظهور البنيوية، ثم ما بعد البنيوية بعد ذلك بسنوات قليلة جدا.

ولسنا هنا بحاجة إلى إعادة التذكير بما حققه العلم وتطبيقاته العملية (التكنولوجيا) من سطوة دفعت الشكليين الروس، في انبهارهم الواضح بإنجازات العلم والتكنولوجيا، إلى مقارنة العمل الإبداعي بالآلة. ولهذا كان الاتجاه العام في بداية الستينيات هو محاولة تحقيق نوع من الهدنة بين العلم والأدب، هدنة تقوم على ضرورة استخدام منهجية علمية محددة تمكن الناقد من التعامل مع النص الأدبي باعتباره عملا مستقلا يستطيع تحليله في حد ذاته ومن داخله، وفي نفس الوقت تسمح هذه الهدنة للأديب بالعودة إلى الماضي بحثا عن السمات التي تسمح للأدب بالحفاظ على أهميته. هذا هو ما فعله إليوت على وجه التحديد في ربطه بين الموهبة والتقاليد. لكن العودة إلى الماضي كانت تمثل نوعا من المحافظة الدينية والسياسية لم يتردد هؤلاء الذين ثاروا على النقد الجديد فيما بعد بتسميتها رجعية. والواقع أن القول برجعية إليوت خاصة ومدرسة النقد الجديد عامة تعتبر أقوى الاتهامات التي وجهت إلى النقد الجديد، منذ الستينيات، ووصلت إلى ذروتها في السبعينيات على يد إيهاب حسن.

وحينما نتحدث عن البنيوية والتفكيك أثناء توقفنا عند المحطة الحالية، يجب أن يكون مفهوما أننا لا نحاول في هذه المرحلة مناقشة البنيوية وما بعدها من حيث إنها مشروعات أو مذاهب نقدية، لكننا نحاول إبراز العلاقة بين هذه المشاريع النقدية والخلفية الثقافية التي أفرزتها، وهو الجهد

الرئيسي لهذا الفصل من الدراسة. أما مناقشة البنيوية والتفكيك من حيث كونهما مشروعين نقديين فهذا جهد سوف نقوم به بالتفصيل في الفصلين التاليين من الدراسة الحالية.

عودة إذن إلى تلك الخيوط التي شكلت المناخ الثقافي الذي سبق ظهور البنيوية والتفكيك ومهد لهما. أول هذه الخيوط التي أسهمت في تشكيل المناخ الثقافي على جانبي الأطلسي في كل من أوروبا وأمريكا هو وجودية سارتر، التي استطاعت في الخمسينيات على الأقل، تحديد أو إعادة تحديد كثير من المواقف تجاه الإنسان والوجود واللغة والأدب، برغم قصر عمر تأثيرها أمام تيارات فكرية وفلسفية أخرى تأخر وصولها إلى القارئ الأنجلو-أمريكي. لقد سبقت فلسفة الظواهر أو ما يترجمها محمد عناني في معجمه الأخير عن المصطلحات الأدبية الحديثة إلى «الظاهراتية Phenomenology»، وجودية سارتر بفترة كافية لإحداث تأثيرات ملموسة في المناخ الفكري الغربي، لكن كتابات «هوسيرل Edmond Husserl» التي نقلت إلى الإنجليزية في فترة مبكرة، لم تحدث تأثيرا ذا بال إلا بعد أن كانت وجودية سارتر قد أحدثت التأثير المطلوب وبدأت عملية تراجع واضحة. ونفس الشيء بالنسبة لفلسفة «التأويل أو الهرمنيوطيقا Hermeneutics» التي أرسى دعائمها «مارتن هايديجر Martin Heidgger»، أحد تلامذة «هوسيرل» الذي نشرت أعماله بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، أي في منتصف الأربعينيات معاصرة أحيانا-بل سابقة-لبعض أعمال «سارتر» الأساسية. غير أن «هايديجر» نقل إلى الإنجليزية متأخرا، في السبعينيات على وجه التحديد. ولهذا سوف يظهر تأثير كل من فلسفتي الظاهراتية والتأويل فيما بعد البنيوية، في نظريات التلقي والتفكيك، بينما سيظهر تأثير وجودية سارتر في البنيوية والتمهيد لها. لهذه الأسباب، وبصرف النظر عن تواريخ النشر الأولى لأعمال هؤلاء المفكرين، فإن أول الخيوط التي تهمنا هنا هو وجودية سارتر، وليس ظاهراتية «هوسيرل» وتأويلية «هيديجر» و «جادامر». من الثابت أن «جان بول سارتر» بدأ وانتهى ماركسي الاتجاه. صحيح أنه في المرحلة الأخيرة من فكره عدل من بعض مواقفه المبدئية، وهو تعديل أفقده تقبل اليسار الماركسي له والذي اعتبره مرتدا عن الماركسية، ولكنه لم ينجح في تحقيق قبول الوسط له. وقد كانت أزمة سارتر في ذلك هي

أزمة الظرف التاريخي الذي مرت به الماركسية في فرنسا، فأثناء الاحتلال النازي لفرنسا تكفل الحماس الوطني والانشغال بالمقاومة الشعبية التي شارك فيها الجميع برأب الصدع بين فصائل اليسار الفرنسي، وهي فصائل كانت تنطلق من توجهات متباينة بل متضاربة أحيانا، وبانتهاء الاحتلال عادت هذه التصدعات القوية إلى الظهور. وكان من الطبيعي أن تؤدي أفكار سارتر عن حرية الفرد، ثم أفكاره عن الأدب وتمرده على الحتمية التاريخية في كتابه ما هو الأدب؟ (1947)، إلى تنكر اليسار المتطرف له ونبذهم لأفكاره باعتباره مرتدا. وفي نفس الوقت، فإن سارتر لم يرتد بما فيه الكفاية ليقبله اليمين الفرنسي أو حتى الوسط، وقد ذكرنا من قبل موقفه من سحق الدبابات الروسية لثوار المجر عام 1956. وتجاهله لما حدث من قهر دموي للثورة المجرية هو ما أكد موقف اليمين المعتدل منه بصفة نهائية، وبرغم ذلك تبقى وجودية سارتر علامة فارقة في تاريخ الفكر الغربي وفي قوة تأثيرها في الدراسات اللغوية والنقدية على جانبي الأطلسي.

إحقاقا للحق، وحتى لا نكون قساة على وجودية سارتر الماركسية التي رفضتها جميع الأطراف في وقت من الأوقات، لا بد أن نسجل هنا أن أزمة سارتر وتناقضاته الظاهرة جزء لا يتجزأ من أزمة اليسار الفرنسي ذاته في منتصف الخمسينيات، وهي أزمة قد لا تختلف كثيرا عن أزمة الماركسية في الولايات المتحدة الأمريكية في سنوات المد اليساري في الثلاثينيات، حينما أدت الأزمة الاقتصادية إلى فقدان الثقة في النظام الرأسمالي، وإلى التحول باتجاه الماركسية باعتبارها المنقذ أو المخلص الجديد. وربما تفيدنا وقفة قصيرة مع أزمة الماركسية في أمريكا في الثلاثينيات في فهم أزمة كل من سارتر والوجودية بعد ذلك بعشرين عاما. فالمفكر الأمريكي وجد نفسه فجأة بعد 1929 مطالبا بتطوير موقف خاص به، بإنشاء فلسفة وسط تختفي منها الرأسمالية كنظام اقتصادي له توابعه الاجتماعية والسياسية، وتحتفظ في نفس الوقت بالحرية الفردية وتأكيد الذات، وهي حقوق تربى عليها الأمريكي منذ كفلها له الدستور الأمريكي مع الاستقلال عام 1776. كانت أزمة الماركسية بالنسبة للمتحمسين الجدد تمثل في التناقض الأساسي بين المبدأ والتطبيق، بين الحلم والواقع، بين النظرية والممارسة. كان نجم ستالين قد بدأ في الصعود، وبدأ عمليات الانفراد المطلق بالسلطة

وتصفية الأصوات المعارضة داخل الحزب وخارجه، وبدأت بوادر تحول الحلم بالخلاص إلى كابوس يكبت حرية الفرد ويقهر ذاته تتضح بصورة لا يمكن تجاهلها، وبدلا من حرية البروليتاريا وتحريرها من قهر السلطة السياسية الرجعية تحول التطبيق إلى نظام حكم فردي يقهر البروليتاريا. لقد تحولت النظرية المثالية إلى كابوس لا يختلف كثيرا عن ذلك الكابوس الذي صوره «ماركوز Marcuse» لمجتمع يقوم فيه فرد من الصفوة، هو الدكتاتور بالطبع، بفرض الحرية على العامة. ولهذا حاول اليسار الأمريكي أن يطور موقفا سياسيا وسطا بين الحلم والواقع، موقفا يحتضن النظام الاقتصادي والاجتماعي الذي تبشر به الماركسية، ويحتفظ للفرد بحرياته وتأكيد ذاته، وهو موقف سرعان ما انهار بعد توقيع ستالين معاهدة عدم الاعتداء مع ألمانيا النازية ليطلق يد هتلر في أوروبا الغربية، ومع اختلاف متوقع في جزئيات السيناريو كانت تلك أيضا أزمة اليسار الفرنسي بعد ذلك بعشرين عاما:

لم يستطع الراديكاليون من المثقفين الفرنسيين في الخمسينيات تجنب إدراك الواقع الجهم للشيوعية السوفييتية، تلك التي بدأت كأنها تجسيد درامي فاشل للتجربة الماركسية. وكان تحولهم عن التحالف مع الماركسية يعني أكثر من مجرد انقسام أيديولوجي، ويفضي إلى قطع روابط تحالف طويل الأمد في فرنسا... وفي الوقت نفسه، كانت شعبية اليسار الفرنسي تغطي الخلافات الخطيرة بين فصائله، وتحجب الاختلاف بين الشيوعيين والاشتراكيين والراديكاليين. ولكن مع تصاعد حدة الحرب الباردة، وتزايد الإحباط الذي ولدته الشيوعية السوفييتية، أخذت الوحدة الأيديولوجية في التصدع، ولم تعد قادرة على وصل ما كان مؤتلفا بين المثقفين والمجموعات العمالية ونواب البرلمان[46].

إن أزمة سارتر الحقيقية تتمثل في اتباع الحلم الماركسي بالحرية والخلاص، وهذه نقطة انطلاقه الحقيقية، وهي أيضا نقطة التقائه مع الماركسية. فقد انجذب الفيلسوف الفرنسي إلى الحلم الماركسي ببناء رؤية جذابة لمجتمع يكون فيه جميع البشر أحرارا ومحققين لذواتهم. «لكن المشكلة مع الماركسية الوجودية»، في رأي «شولز»، «أنها وضعت ثقتها في التاريخ، وقد خانها التاريخ»[47]. إن فجيعة سارتر في التاريخ، أي التجربة التاريخية

المتمثلة في محاولة تطبيق «اليوتوبيا» الماركسية النظرية-وهي التجربة التي يمثلها الاتحاد السوفييتي-هي مصدر اختلافه مع الماركسية حول نظرية اللغة ووظيفة الأدب، وخاصة مع جوهر فلسفة «ليفي شتراوس» اللغوية التي لقيت قبولا من المعسكر الماركسي سوف نفسره بعد قليل، ومع البنيوية، وإن كان في اختلافه مع كل من «شتراوس» والبنيوية تحركه نفس الدوافع وتبعده نفس الهواجس.

إن سارتر يرفض الافتراض الأساسي الذي يؤسس عليه «شتراوس» دراسته الأنثروبولوجية للغة، وهو الافتراض القائل بوجود نظام كلي عام-لم يكتشف بعد-يحدد طبيعة الأنظمة الأصغر ويوجه كل المتغيرات الاجتماعية. أي أن الأفراد في ظل هذا الافتراض، حوامل لا واعية لنظام كلي غير معروف. مثل هذا القول بالنسبة لسارتر يعني مناداة ليفي شتراوس بجبرية مسبقة تجرد الإنسان من حرية الاختيار والإدراك الواعي للواقع، وهو، رغم اتفاقه المبدئي مع الماركسية في أن اللغة والثقافة لا توجدان داخل الفرد، بل إن الفرد هو الذي يوجد داخل ثقافته ولغته، فإنه يصل في حديثه عن الوعي الإرادي للفرد إلى مفهوم يقترب كثيرا من مفهوم «هوسيرل»، عن العلاقة بين وعي الفرد والواقع الخارجي من مفهوم «ظاهراتي»، وسوف نرى فيما بعد حينما نتعرض لجوهر الظاهراتية أن قول سارتر بأن الوعي ليس «سوى إدراك للواقع» يؤكد هذا التلاقي بين فكرة الوجود، وظاهراتية «هوسيرل» التي سبقته مباشرة. المهم أن سارتر يرفض فلك القضاء المقدور الذي تمثله فرضية شتراوس، وهو ما تؤكده إديث كروزويل في دراستها الشائقة عن البنيوية:

أما سارتر الذي يصل الوعي بالفعل الفردي فإنه لا يعترف بنمط النظام الذي يفترضه شتروواس، ولا يتقبل القضاء المقدور في هذا النظام، وهو يعترض مدخل ليفي شتروواس إلى دراسة الإنسان بأسس وجودية ؛ فالبنيوية تتباعد عن الوجود الإنساني، فيما يرى سارتر، وتتنكر للشرط الأساسي لهذا الوجود-وهو الحرية. ويترتب على ذلك أن البنيوية تطرح مفهوما شائها عن الوجود، بل مفهوما تحوطه الريب الأخلاقية. ولذلك يدين سارتر المدخل البنيوي، فهذا المدخل يمسخ البشر في موضوعات ثابتة لا زمان لها، ولا ترتبط بغيرها من البشر أو الأشياء إلا بمجرد روابط شكلية موضوعية لا

زمان لها[48].

إن انشغال سارتر الدائم بالحرية يحدد. معالم مواقفه جميعا وبلا استثناء. وحينما ينتقل من نظام «ليفي شتراوس» اللغوي إلى الحديث عن وظيفة الأدب في ما هو الأدب ؟ (1947) ينشغل مرة أخرى بحرية الكاتب والقارئ على السواء:

لما كان الكاتب يعترف، من جراء تجشمه لمشقة الكتابة، بحرية القارئ، ولما كان القارئ يعترف، إثر تصفحه للكتاب، بحرية الكاتب، فإن العمل الفني يصبح، على أي وجه نقلبه، دليل ثقة في حرية البشر. ولما كان القراء، على غرار الكاتب نفسه، لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطالبوا بإظهارها، فإنه يمكن تعريف العمل الفني على أنه البديل الخيالي لهذا العالم بقدر مطالبته هذا الأخير بالحرية الإنسانية[49].

إن الالتزام بالمفهوم الماركسي يتحول عند سارتر إلى التزام آخر غير ما يرمي إليه الماركسيون، فالكاتب والقارئ على السواء ملتزمان بالدعوة إلى الحرية، حرية القارىء على وجه الخصوص، ومن ثم حرية المجتمع ككل، فالإنسان، كما يقول سارتر، لا يكتب للعبيد. بل يذهب في دعوته للحرية إلى الترحيب بحرية القارئ للمشاركة في إنتاج النص الأدبي، وهو ما يعتبر تمهيدا مبكرا لنظريات الاستقبال التي تركز على حرية القارئ في تحديد معنى النص.

قلنا إن من أبرز الخيوط التي شكلت ضفيرة المزاج الثقافي منذ منتصف الخمسينيات بعض الفلاسفة الألمان الذين سبقوا سارتر بإنتاجهم وعاصروه، ومن أبرزهم «هوسيرل» و «هيديجر»، وإن كان تأثيرهم المباشر قد تأخر في الوصول إلى أوروبا الغربية وأمريكا، وبصرف النظر عن ذلك التأخير، فإن فلسفة الظاهراتية، حينما وصلت، أثرت بشكل عميق في القليل من الفكر البنيوي المتأخر، وفي الكثير من فكر التلقي والتفكيك، والظاهراتية في جوهرها إعادة لتأكيد الذات الرومانسية، بل إنها تصل في ذلك إلى مرحلة تتخطى معها شكوك المثالي الأكبر «كانط» الذي «لم يستطع حل المشكلة، المتمثلة في كيفية معرفة الذهن للأشياء الموجودة خارجه على الإطلاق»[50]. فالواقع الخارجي يوجد فقط، بالنسبة للفلسفة الظاهراتية، من خلال هذا الوعي وعند إدراكنا له. يعزف محمد عناني فلسفة الظاهراتية

منذ إنشائها على يد هوسيرل:

والذي تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كيانا مستقلا عن الوعي البشري، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا به، ويعتبر هوسيرل أن الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة، أي أنه يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل[51].

وقد طور أتباع الفلسفة الظاهراتية، خاصة أعضاء «مدرسة جنيف النقدية» نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي، أما النقد فهو عملية شفافية متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يخلي ذهنه تماما من صفاته الشخصية حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف. وهو قول يؤدي في النهاية إلى تطوير نظرية التلقي الخاص باستجابة القارئ reader-response، إذ إن الربط الفلسفي بين الذات والموضوع الذي تؤكده الظاهراتية والذي يؤكد أنه في الوقت الذي لا يمكن لعملية الوعي بالشيء أن توجد دون وجود الشيء، فإن الشيء ذاته أو الموضوع لا يمكن أن يوجد دون إدراكه، وهو شطر جوهري في تلك العلاقة يطوره أصحاب مدرسة التلقي فيما بعد إلى أبعاد مبالغ فيها.

لقد كانت نقطة الانطلاق الحقيقية للظاهراتية أن الفكر الإنساني قد وصل في مطلع القرن العشرين إلى طريق مسدود، بعد أن تجاهلت العلوم دور الذات المدركة وتأثيرها في معرفتنا بالعالم، وفي نفس الوقت فإن الانهماك في الدراسات النفسية قد يؤدي إلى درجة من الذاتية غير مرغوب فيها. ومن ثم أراد هوسيرل «إحداث عملية توفيق بين الفكر والعالم عن طريق وصف البنى العليا للوعي الإنساني»[52]، لذلك يطالب هوسيرل بأن تصبح الظاهراتية علما للوعي يصف عمليات التأثير المتبادل بين الذات والعالم.

ولهذا تتسم ظاهراتية هوسيرل بتوازن دقيق بين مثالية «كانط» التي يرفض فشلها النهائي في معرفة الأشياء الموجودة خارج العقل، وبين تجريبية العلم التي تجاهلت دور الذات المدركة في معرفة العالم أو إدراكه. في ضوء ذلك التوازن الذي ينادي به هوسيرل يطور بعض تلامذته مثل «رومان إنجاردن Roman Ingarden» فكرا مماثلا عند حديثهم عن طبيعة الأدب، فهم

يرفضون النظر إلى النص الأدبي باعتباره شيئا مثاليا صرفا أو كيانا ماديا خالصا، ويقترحون بديلا ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره شيئا أو موضوعا مقصودا، أي يدرك في وعي، ويتكون داخل الوعي أثناء عملية القراءة. وهكذا يفتح الظاهراتيون الباب على مصراعيه أمام تعدد القراءات ولا نهائية الدلالة عند أصحاب نظرية التلقي بعد ذلك، ولا أظن أننا بحاجة إلى إعادة تأكيد أن القول بلا نهائية الدلالة لنص ما هو المدخل الرئيسي للتفكيك.

بالرغم من أن «مارتن هيديجر» يعتبر واحدا من أخلص تلامذة «هوسيرل» (لا يفوتنا هنا أنه أهدى أول مؤلفاته، الكينونة والزمن 1927 إلى أستاذه)، وأن مؤرخي الفلسفة يضعونه تحت مظلة الظاهراتية، فإن إنجازاته تؤكد خروجه بشكل قاطع على جوهر الظاهراتية، وهي حقيقة يسلم بها حتى المؤرخون الذين يصنفونه كظاهراتي، فهم يقدمونه باعتباره صاحب منحى جديد في الظاهراتية هو الظاهراتية الوجودية. في نفس الوقت فإن هناك اتجاها قويا بين المؤرخين لاعتبار «هيديجر» مؤسسا لفلسفة التأويل أو «الهرمنيوطيقا Hermeneutics». وسواء اعتبر الرجل ظاهراتيا متمردا أو تأويليا مؤسسا لمذهب فلسفي جديد، فإنه يبقى إحدى العلامات البارزة في تاريخ الفلسفة الغربية الحديثة التي أثرت بشكل قوى في الدراسات اللغوية والأدبية، وهو مدخل اهتمامنا الوحيد بفلسفة هيديجر في هذه الدراسة.

إن هيديجر يلتقي مع أستاذه حول عدد من المبادئ الفلسفية المهمة، فكلاهما يحدد وظيفة الفلسفة باعتبارها فهما للواقع في مواجهة للذات داخل سياق التجربة، وكلاهما يرى أن البحث الهرمنيوطيقي يبدأ من دراسة العالم كما يتبدى لنا داخل حدود معرفتنا به أو إدراكنا له. لكن هيديجر يختلف مع هوسيرل حول بعض النقاط الجوهرية، فهو لا يتفق مع أستاذه مؤكدا أن الفلسفة لا يمكن أن تكون دون فرضيات مسبقة. ثم إنه يرفض اعتبار العالم كمجموعة من الصور الذهنية المجردة، كما يتبدى داخل وعينا من وجهة نظر هوسيرل. لكنه، بدلا من ذلك، يضع كلا من الذات والموضوع داخل الوجود الإنساني، وهو بذلك التحريف البسيط لمقولة هوسيرل يتحول عن الموقف المبدئي لأستاذه الذي يجعل من الوعي محور البحث الفلسفي

ويضع ذلك المحور داخل «الوجود». وفي دراسته للوجود الفردي يرى هيديجر أن الفرد ليس منتجا نهائيا أو مكتمل الوجود، فالوجود البشري مفتوح النهاية Open ended. في هذا الإطار يقدم هيديجر مصطلحه المعروف عن الوجود الإنساني Dasein، أي «التواجد-هناك»، وهذا «التواجد-هناك». يعني بالنسبة لـ هايديجر حالات محددة للوجود الإنساني. فهو، من ناحية، مرتبط بالعالم مهتم به بطريقة تختلف عن ارتباط الأشجار والأحجار والحيوانات بذلك العالم. ثم إن إحدى صفات أو حالات ذلك «التواجد-هناك» هي أن كل وجود فردي هو عملية إلقاء Throwness، يتم فيها إلقاء الفرد وسط عالم تم تثبيت بنيته منذ زمن طويل، مما يعني أننا، والحال كذلك، مضطرون للتعايش مع معطيات التقاليد التي أصبحنا جزءا منها، وهي التقاليد التي يرتبط معناها بمعنى وجودنا. لكن ذلك لا يعني عند هيديجر أن الإنسان لا يستطيع أن ينتهز الفرصة لتحقيق ذاته متعايشا مع حالة الإلقاء هذه ورافضا لها في نفس الوقت. وفي هذا تلعب اللغة دورا أساسيا باعتبارها أحد مجالات تأكيد الذات تلك، فاللغة من وجهة نظر هيديجر ليست مجرد أداة اتصال بين البشر، لكنها البعد الحقيقي للوجود ذاته، وهي التي تحقق وجود العالم. وهنا تكمن نقطة اختلاف بارزة بين نظرة هيديجر إلى اللغة وعلاقتها بالوجود ونظرة أستاذه. كان هوسيرل يرى أن الوجود الحاضر في ذاته، الوجود الخالص، يسبق اللغة. إن اللغة مرحلة ثانية تجيء بعد صمت الوجود الخالص، وهي تعبر عن الوجود الحاضر في ذاته وتجسده، لكنها أيضا تدفنه في ترسبات ثانوية. وهوسيرل يؤسس رأيه هذا على ما أسماه بالحاضر الحي Lebendige Gegenwart وهو الأساس النهائي والعام للتجربة كلها. ويصر هوسيرل على أن إنشاء ذلك الوجود المبدئي الحضور يتم دون وساطة من دلالة، بل إنه يتم في الصمت. أما العلامة (اللغة) فهي ثانوية تأتي في مرحلة ثانية. ويلخص «دريدا» المقولة النهائية لـ «هوسيرل» قائلا بأن مشروع هوسيرل بكامله «يؤكد اقتصار اللغة على مرحلة ثانوية من التجربة.. . وإذا كانت الكتابة تتم تكوين الأشياء المثالية فإنها تحقق ذلك من خلال الكتابة الصوتية: تبدأ في تثبيت وتدوين وتسجيل وتجسيد قول تم إعداده مسبقا[53].

أما بالنسبة لـ هيديجر فإن «اللغة هي بيت الوجود. في بيتها يقيم

الإنسان. وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود»[54]. وبرغم اهتمام الفيلسوف الألماني بالوجود في المقام الأول، فإن ذلك الاهتمام المبدئي يقوده في إصراره وبصفة دائمة إلى اللغة والشعر، وهما الموقعان اللذان يكشف فيهما الوجود عن نفسه. وحينما يتحدث هيديجر عن اللغة فإن الشعر يفرض نفسه على فلسفته باعتباره اللغة الحق للتعبير، وهي نظرة تصل إلى القول بعملية توحد كاملة بين اللغة والشعر. ففي مقال مبكر له عن ماهية الشعر نشرها عام 1936 وترجمت إلى الإنجليزية عام 1947 يقول: «إن الشعر لا يعتبر اللغة مادة خاما جاهزة للمعالجة. الأصح أن الشعر هو الذي يجعل اللغة ممكنة في المقام الأول. إن الشعر هو اللغة البدائية لأناس سابقين. ومن ثم، وبقلب المقولة، فإن جوهر اللغة يمكن فهمه من خلال جوهر الشعر»[55]. وفي حماسه للشعر باعتباره اللغة الأولى يؤكد هيديجر، كما سبق أن أشرنا في موقع سابق، أن الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، وأنه يبدأ لحظة كشف اللغة عنه. فهو يرى أن الشعر (اللغة) فعل أصيل للإنشاء، وأنه نشاط للتسمية الأولى inaugural naming، وأن ما يقوم الشعر (اللغة) بتسميته هنا ليس شيئا موجودا أو معروفا مسبقا، لكنه يجيء إلى الوجود في نفس لحظة هذه التسمية أو الإنشاء. ويمضي بعد ذلك في تحديد مكانة الشاعر قائلا بأنه يقف في موقع وسط بين السماء والبشر: «إن الشاعر نفسه يقف بين الأول: الآلهة، والأخر: البشر. إنه الإنسان الذي تم طرده إلى منطقة الـ «بين بين». بين الآلهة والبشر. ولكن يتقرر للمرة الأولى، في هذا الـ «بين بين» فقط، ما هو الإنسان وأين يقيم وجوده»[56].

في ضوء ذلك المفهوم عن اللغة وعن الشعر باعتباره اللغة الأولى تتحدد أيضا بويطيقا هيديجر ورأيه حول طبيعة الشعر، فالشعر هو خلق أو إنشاء العالم في اللغة الأولى، والفن الحقيقي عنده أكثر من عملية توصيل، بل هو عملية انفتاح الشاعر على الأصول.

لكن أبرز ما تؤكده مقولات هيديجر عن العلاقة بين الثالوث الذي يشكل محور فلسفته ونعني به اللغة-الشعر-الوجود، هو تقديم اللغة باعتبارها السجن الأبدي للإنسان، وهو المفهوم الذي يطوره البنيويون في فترة موازية لتلك الفلسفة الألمانية المبكرة. إن القول بأن الشعر هو مصدر اللغة والفن

والتاريخ والوجود والزمن والحقيقة، وأنه التأسيس الأول والإنشاء الأول، وأنه يؤسس الوجود ويخلقه ويكشف عنه ثم التوصل إلى تلك النتيجة الحتمية، في كل معطيات فكر هايديجر، القائلة بأنه لا يوجد شيء خارج الشعر، أي اللغة، يؤدي إلى الاعتقاد بأن الإنسان حبيس سجن اللغة، وهو استنتاج يرفضه بعض النقاد على أساس أنه يمثل مبالغة يصعب قبولها. يقول «فنسنت ليتش:< «إن من اللافت للانتباه أن الوجود قد يظهر، بل يظهر أحيانا، في نصوص بعينها سابقا للشعر وفي أحيان كثيرة متزامنا معه. إن الشعر في كشفه عن الوجود كحضور يأتي أحيانا، أو يجسد بدلا من أن ينتج الوجود. الوجود سابق للغة»[57].

وقد استطاع «هانز جورج جادامر» أن يطور بعض مفاهيم هيديجر عن المعنى في اتجاه نظريات التلقي بقوله: بأن العمل الأدبي لا يأتي إلى العالم كحزمة مكتملة نظيفة الغلاف من المعنى، فالمعنى في التحليل الأخير يعتمد على الموقف التاريخي للمفسر.

تلك هي أبرز الخيوط التي جدلت الواقع الثقافي للعالم الغربي قبل ظهور البنيوية في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. كان النقد الجديد، وهو أمريكي بالدرجة الأولى، قد نجح في وضع نهاية للنقد التاريخي والذاتي وقاوم اتجاه الواقعية الاشتراكية نحو تقييم النص داخل السياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي كتب فيه. لكن النقد الجديد كان قد فشل أيضا في تطوير نظرية متكاملة للغة في عصر كانت فيه كل المؤشرات تشير إلى ذلك الاتجاه، وفي نفس الوقت فإن النقد الجديد لم يستند إلى خلفية فلسفية محددة في عصر تعددت فيه الفلسفات وتداخلت التيارات، مما عزله عن المناخ الفلسفي الصاخب في أوروبا في ذلك الوقت.

هذا بالإضافة إلى النغمة الأرثوذكسية المحافظة عند إليوت وأتباعه. وكانت النتيجة الحتمية: تضاربات لا تنتهي وتناقضات لا تنفض في مواقف النقاد الجدد من الخارج والداخل، من العقل والذات، من الكلاسيكية والرومانسية... الخ. وقد أدت محافظة إليوت في نهاية الأمر إلى مهاجمة النقد الجديد باعتباره فكرا رجعيا أرستقراطيا جامدا، وفي أثناء انشغال أمريكا بالحرب الفيتنامية في سنوات الغليان التي امتدت منذ 1964 تقريبا، وفي ظل الفراغ النقدي الذي خلقه جمود النقد الجديد ثم انسحابه من

الساحة في نهاية المطاف، تسللت أسماء أوروبية إلى الساحة الثقافية مثل «فرويد» و «شتراوس» و «سوسير» و «هيجل» و «نيتشه» ثم «سارتر» و «هوسيرل» و هيديجر». واستيقظ الأمريكيون ليجدوا أنفسهم مضطرين إلى التعامل مع الفكر الجديد. وهكذا أصبحت الساحة ممهدة في أوروبا الغربية حيث بدأت الدراسات اللغوية تؤتي ثمارها، وحيث خلقت التيارات الفلسفية مناخا ثقافيا جديدا فرض الحاجة إلى التغيير، وفي أمريكا حيث سيطر الفكر الجديد الوافد في ظل حالة الفراغ، أصبحت تلك الساحة مستعدة لأفكار الحداثة التي تأخر التعامل معها ومع تجلياتها النقدية في البنيوية والتفكيك.

لكننا لا نلج بوابة المحطة الرئيسية، وهي الحداثة النقدية، بعد. هناك مرحلة تمهيدية يتمهل عندها قطار النقد بعض الشيء وتتم فيها عملية تهيؤ يوفرها لنا ناقد وحيد هو «نورثورب فراي Northorp Frye»، الذي يمثل المرحلة المفصلية بين النقد الجديد والتجليات النقدية للحداثة من بنيوية ونظريات تلق وتفكيك. وقد جاء كتابه تشريح النقد (1957) من ناحية توقيت النشر والمضمون على السواء، ليضعه في منطقة وسط بين مرحلتين مهمتين في تاريخ النقد الغربي. فالرجل يختلف مع بعض مقولات النقد الجديد بقدر ما يتفق مع بعض مقولاته الأخرى، ويختلف مع نقد الحداثة بقدر ما يتفق معه. واتفاقه مع النقد الجديد هو في نفس الوقت اختلافه مع نقد الحداثة، وتمهيده لنقد الحداثة هو مقدار تمرده على النقد الجديد في نفس الوقت. يبرز «آرت بيرمان» أهمية ذلك الكتاب والدور المفصلي الذي يقوم به «فراي» قائلا:

يجب أن يخصص لكتاب تشريح النقد (1957) مكان متميز عند الحديث عن المرحلة الانتقالية، بين النقد الجديد والبنيوية التي جاءت إلى أمريكا في الستينيات. ففي هذا الكتاب ينظم فراي («يؤسس» قد تكون لفظة قوية) الأسس التي يمكن إقامة المنهجية العلمية عليها، ويطور الجدل حول «حقيقة» الأدب حتى يمكن إدراج نظرية ثنائية الحقيقة تحت بويطيقا تتخطى كثيرا الرومانسية المجددة، ويصل بفكره إلى وجهة نظر حول اللغة تتفق مع لغويات كل من البنيويين وما بعد البنيويين[58].

في اقترابه من النقاد الجدد يتفق «نورثورب فراي» إلى حد كبير مع

مفهوم إليوت عن التقاليد الأدبية ورفضه للمغالاة الرومانسية في تقدير العبقرية الفردية. وفي اتفاقه مع النقاد الحداثيين يلتقي مع فكرة النظام الكلي للغة التي تذكرنا بشتراوس من ناحية وتعدنا للبنيوية من ناحية أخرى، ويقدم مفهوم تعدد الدلالات Polysemy الذي يعتبر العمود الفقري لكل من نظريات التلقي والتفكيك. ثم إنه يمهد أيضا، في مجال حديثه عن التقاليد، لفكرة البينصية التي سيقوم نقاد نظريات التلقي والتفكيك بتطويرها إلى درجة مبالغ فيها، وهو بالطبع يتفق مع الجميع، مع النقاد الجدد والحداثيين على السواء، في أن النقد قراءة لصيقة للنص.

إن فراي يردد في تشريح النقد بعض المقولات التي لا تختلف كثيرا عن مقولة إليوت الشهيرة عن التقاليد. فإليوت، على سبيل المثال في بداية مقاله المعروف عن «التقاليد والموهبة الفردية»، ينتقد بشدة ذلك الاتجاه الرومانسي المتوارث بين النقاد الغربيين للبحث عن نقاط الاختلاف والتفرد في قصيدة شعرية ما، بينما يؤكد فيها السلف حضورهم الحي، وهي نفس كلمات «فراي» تقريبا: «إن القارئ المجرب فقط هو الذي يبحث عن بقية أصالة»[59]. ويمضي فراي في إعادة تأكيد مقولة إليوت قائلا: «إن الطفل الجديد هو نفس مجتمعه الذي يعود للظهور فيه مرة أخرى كوحدة فردية، والقصيدة الجديدة تتمتع بعلاقة مماثلة مع مجتمعها الشعري»[60]. والواقع أن «فراي» في تأكيده لأهمية التقاليد وانتماء الشاعر إليها لا يهدف إلى إنكار الذات الفردية المتميزة عن الذوات الأخرى، ولكن فكرة الذات هنا تختلف عن الذات الرومانسية التي تعتبر سابقة بصورة مثالية لمجتمعها وتقترب، مرة أخرى، من نفس مفهوم إليوت عن الذات حينما يصفها بأنها وسيط، مجرد وسيط كيميائي أو عامل مساعد catalyst لا يمكن أن يتم التفاعل الكيميائي/الإبداع من دونه. فالذات عند فراي هو الآخر وسيط سخي معد بصورة خاصة لتوصيل البنى الأدبية الواسعة المسماة بالـ Mythoi، وينقلنا الحديث عن البنى الأدبية إلى نقطة ابتعاد جوهرية بين فراي والنقد الجديد، وكما قلنا من قبل، فإن نقطة ابتعاده عن طرف تقربه بصورة شبه تلقائية من الطرف الآخر، ونعني به نقد الحداثة.

بداية، فإن حديث فراي عن التقاليد-وهو هنا يستخدم الكلمة الإنجليزية conventions وليس كلمة إليوت traditions-لا يمكن فصله عن البنى الأدبية

الكلية، أو القوانين والمبادئ العامة التي تحكم الإبداع الأدبي، فالوعي النقدي، عند المبدع والناقد على السواء، يقوم بتوصيل تلك البنى الكلية أو المبادئ العامة mythoi إلى الآخرين لمراعاتها مبدعين ونقادا. تلك الـ mythoi هي ما يسميه فراي بنماذج النماذج، وهي فئات سابقة للنوع، فئات سابقة للأشكال الأدبية العادية تحكم عمليات الإبداع الفردي. وهذا ما يؤكده فراي في الصفحات الأولى من كتابه تشريح النقد في مقولة يرجع إليها الدارسون كثيرا: «فكما أن هناك نظاما للطبيعة وراء العلوم الطبيعية، فإن الأدب ليس مجموعة مكومة من الأعمال، لكنه نسق للكلمات»[61].

إن الحديث المبكر لـ «فراي» هنا عن نسق للكلمات لا يعني أنه طور في هذه المرحلة المفصلية نظرية متكاملة للغة، فالرجل لم يفعل ذلك، لكن كلماته تدخله بلا مواربة في دائرة اللغويات الشكلية، لأن الحديث عن نسق للكلمات يعني الحديث عن النظام اللغوي، وخاصة النظام اللغوي الأدبي، مما يوحي بأن فراي يتحدث عن عالم أدبي متكامل من داخله. وهنا أيضا يبتعد «فراي» عن النقاد الجدد في اقترابه من نقاد الحداثة، إذ إن القول بنظام لغوي متكامل، بمبادئ عامة وبنى كلية سابقة تحكم الإبداعات الفردية يعد خروجا على مفهوم البناء العضوي للنص الذي نادى به النقاد الجدد. إن القول بالبناء العضوي للقصيدة أو النص الأدبي يعني أن كل نص، بمجرد الانتهاء من كتابته، يصبح كلا متكاملا ينظر إليه من داخله فقط، وأن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه. لكن فراي، في حديثه عن البنى الكلية والمبادئ العامة، يؤمن بوجود نظام كلي ينظم جميع الأعمال حسب القواعد المسبقة التي تقدمها نماذج النماذج للنوع الأدبي، ويذهب فراي إلى القول بأن تركيز النقاد الجدد على كل عمل بصورة مستقلة أكثر من تركيزهم على تحديد نظام كلي، تشترك فيه الأعمال الفردية هو الذي أدى إلى تأخر تطور النقد العلمي.

واهتمام «فراي» بالتقاليد التي تربط بين النص والتقاليد التي تحكم الإبداع في النوع الأدبي الواحد تقوده أيضا إلى مفهوم للدلالة يختلف عن مفهومها عند النقاد الجدد، وهو تعدد الدلالة القائم على البينصية من ناحية وذاتية التلقي من ناحية أخرى. ليس القول بتعدد الدلالة في حد ذاته إضافة جديدة تعزى إلى أصحاب نظريات التلقي أو التفكيكيين، إذ إن

تعدد دلالة النص أمر مسلم به في ظل التفرقة التقليدية بين الاستخدام العلمي أو الحرفي للغة، حيث تدل اللفظة أو الدالة بأمانة شديدة على المدلول العلمي، والاستخدام المجازي والبلاغي للغة في الأدب، حيث يصبح للنص الأدبي أكثر من طبقة للمعنى، وتعدد الدلالة بهذا المعنى المتفق عليه أمر يتفق فيه «فراي» مع النقاد الجدد. لكن الجديد عند فراي والذي يقربه من نقاد التفكيك والتلقي، ويبعده عنهم في نفس الوقت، هو أنه لا يقصد وجود أكثر من معنى أو دلالة واحدة للنص، فالكثرة ليست هي القضية، لكنه يقصد ما يقترب من لا نهائية الدلالة عند نقاد الحداثة الذين أشرنا إليهم. ومدخل لا نهائية الدلالة هو البينصية التي يتحدث عنها فراي بطريقة لا يمكن أن تكون عفوية أو عارضة. فهو حينما يقول بأن دلالة النص الواحد «لا يمكن الفصل فيها عن طريق التوجه إلى شيء داخل طبيعة النص ذاته»[62]، يرفض بداية ثبات المعنى أو حتى وجود النص بمفهوم النقد الجديد. وهو حينما يقول بأن «القصيدة الجديدة كطفل جديد، تولد في عالم قائم بالفعل»[63]، مع الأخذ في الاعتبار أن العالم القائم بالفعل الذي يشير إليه فراي يعني عالم الإنتاج الأدبي داخل هذا النوع، ولا يعني بالطبع الربط بين العمل الأدبي وحقائق المجتمع سياسية واقتصادية واجتماعية، وهو حين يفعل ذلك يؤكد الطبيعة البينصية للنص والتي تتحدد على أساسها دلالة النص أو دلالاته في ضوء النصوص السابقة، أي أن دلالات الأنساق اللغوية في النص الحالي تحددها استخدامات نفس الأنساق في النصوص السابقة، ومن هنا فإنه لا يتردد في أن يخلص صراحة إلى التأكيد بأن «أي قصيدة ممكن فحصها ... على أساس أنها محاكاة لقصائد أخرى»[64].

ها نحن قد وصلنا إلى المحطة الأخيرة، محطة الحداثة، وندلف إلى عمارتها الرئيسية. سنتوقف هنا طويلا نتفحص المكان جيدا بجناحيه الرئيسيين: جناح البنيوية الذي يفضي إلى جناح التفكيك. في الساعات الأولى من توقفنا الطويل هنا لن نتفحص المكان في حد ذاته بغية التعرف على جغرافيته، على غرفه الرئيسية والجانبية، على ممراته ودهاليزه، على مرافقه القائمة على خدماته، لن نفحص ماهيته، بل علته، لماذا هنا؟ ولماذا تتخذ العمارة هذا الشكل ؟ خلاصة القول إننا لن نناقش في هذه الصفحات

الأخيرة من الفصل الحالي البنيوية والتفكيك من حيث كونهما مشروعين نقديين، بل سنناقشهما من حيث كونهما محصلة نهائية للفكر الفلسفي الغربي حتى هذا التاريخ. مرة أخرى، الهدف هو ربط المشروعين النقديين الحداثيين بالمزاج الثقافي الغربي، وفي فصلين تاليين سوف نناقش المشروعين النقديين من حيث كونهما نقدا.

أ- البنيوية:

حينما نتحدث عن البنيوية فإن حديثنا يدور دائما عن اللغة ومفهوم البنيويين الجديد عن وظيفتها داخل النص الأدبي الذي تنظر إليه البنيوية، «كعلم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات»(65)، وهو نفس ما يؤكده «بيرمان» بقوله: «إن القضية الأساسية عند البنيوية هي أن كل اللغة، كل «النصوص» بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمها»(66).

البنيوية إذن ظهرت على الساحة النقدية في ذروة الاهتمام بالدراسات اللغوية، وقد سبق أن أشرنا في الفصل الحالي إلى أن البنيوية كمشروع نقدي وجدت في الدراسات اللغوية ضالتها التي ظل النقد يبحث عنها، منذ بداية القرن العشرين على الأقل وهو تحقيق علمية النقد الأدبي، وهو الهدف الذي ظل يراوغ نقاد الأدب لفترة طويلة في محاولاتهم للخروج من مأزق الجمع بين مذهب علمي تجريبي لدراسة مادة هي بالدرجة الأولى غير علمية، ولا تخضع لمقاييس المذهب التجريبي، وسوف تتاح لنا الفرصة كاملة في الفصل التالي للحديث عن اللغة والبنيوية. ما يهمنا هنا هو تحديد معالم المزاج الثقافي الذي سبق البنيوية مباشرة وأدى إلى ظهورها.

لقد أتيحت للبنيوية أخيرا، في أوائل الستينيات، أن تجد التربة الثقافية المناسبة لتمد جذورها بعد أن ظلت لأكثر من ثلاثين عاما تحاول لفت الأنظار دون جدوى. لم تكن البنيوية قد ماتت حقيقة منذ ارتفعت أصوات بنيويي براج منادية بها منذ أواخر العشرينيات، لكن المزاج الثقافي الأدبي كان يهتم بأفكار وآراء أخرى غير البنيوية، أبرزها بالطبع النقد الجديد غربا والواقعية الاشتراكية شرقا، وكانت التربة الثقافية المناسبة هذه المرة هي التربة الفرنسية. مرة أخرى تبرز أهمية الربط بين الاتجاهات النقدية

والمزاج الثقافي، فقد ظلت أفكار «ليفي شتراوس» و «فرديناند دي سوسير»، وهي أفكار فرنسية النشأة، لا تجذب انتباه المفكر أو المثقف الفرنسي لبضعة عقود تعتبر طويلة في تاريخ الحركة النقدية المتسارعة الخطى في القرن العشرين، إلى أن حدث تغيير يسمح بتجذير البنيوية، أي أن التيارات النقدية لا تولد لقيطة، كما حدث مع الحداثة العربية المستوردة.

كان الفكر الفرنسي، كما سبق أن أشرنا في موضع سابق، قد مر بمراحل متباينة منذ بداية الحرب العالمية الثانية. فقد ارتبطت المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي بالماركسية بالدرجة الأولى، ليس فقط بسبب ثورية ذلك الفكر ولكن أيضا لأن كلا من فرنسا والاتحاد السوفييتي كانا في خندق تاريخي واحد في مقاومة الهجمة النازية، وقلنا أيضا إن الحماس الوطني للمقاومة والرغبة في التحور تكفلتا بتغطية كل الاختلافات العميقة بين الفصائل المختلفة للماركسيين، وبانتهاء الاحتلال واختفاء الهدف النبيل الذي وحد تلك الفصائل ظهرت الخلافات على السطح، بل ظهرت الشكوك في مثالية الماركسية في ضوء التجربة التطبيقية في الاتحاد السوفييتي الذي تحولت السلطة السياسية فيه إلى قوة قهر للبروليتاريا التي جاءت الماركسية لتحريرها وللشعوب في رغبتها للتحرر من نير الاحتلال السوفييتي، في ظل هذا الشك الجديد ازدهرت وجودية سارتر في الخمسينيات وجزء من الستينيات باعتبارها تأكيدا لحرية الفرد وإعادة تأكيد للذات، لكن سرعان ما أصبحت وجودية سارتر محلا للشك بعد أن فقد فيلسوف الحرية وتأكيد الذات مصداقيته، حينما استمر في الدعوة لوجوديته الإنسانية ما بين عامي 1952 و 1956 على وجه التحديد، متغاضيا عن القهر الشيوعي الذي وصل إلى ذروته في أحداث الثورة المجرية. وهكذا وجدت البنيوية المناخ الثقافي مواتيا لملء الفراغ، تماما كما فعلت النظريات الجديدة لعلم اللغة والسيميوطيقا. ويخلص بارت إلى القول بأن البنيويين حلوا «محل الوجوديين الذين سيطروا على الحياة الفكرية في فرنسا في الخمسينيات والستينيات. وقد كان تمرد البنيويين على أسلافهم بمنزلة إعلان استقلالهم، وإن كانت الاختلافات في الواقع أكثر جدية من مجرد رغبة جيل في التمرد الطبيعي على الجيل السابق»[67]. أما قصة وصول البنيوية إلى أمريكا فهي تختلف في بعض التفاصيل الأساسية التي تؤكد، مرة أخرى، الارتباط

القوي بين التيارات النقدية والمزاج الثقافي. لقد تأخر وصول البنيوية إلى الولايات المتحدة بسبب استمرار شعبية أفكار سارتر عن حرية الفرد وتأكيد الذات، وهي أفكار تتفق مع المزاج الثقافي الأمريكي بالدرجة الأولى، ومن ثم كانت أفكار سارتر أطول عمرا وأكثر تأثيرا، خاصة أن البديل الأوروبي الجديد وهو البنيوية قدم جبرية جديدة تتمثل في سجن اللغة، وهي جبرية تفسر فشل البنيوية النسبي في تحقيق تأثير حقيقي، كما حدث في أوروبا. كما قلنا من قبل، فإن هذا المزاج الأمريكي ذاته فسر شعبية التفكيك فيما بعد في دوائر الفكر الأمريكي، المهم هنا أن القول بأن الاختلافات بين البنيوية والوجودية أكثر جدية من مجرد رغبة جيل سابق تستحق منا وقفة متأنية بعض الشيء، فهي مدخلنا الحقيقي إلى المناخ الثقافي قبل وبعد البنيوية.

إن تركيز المشروع البنيوي على النظر في القوانين والأنساق الداخلية للنص الأدبي يمثل جبرية تنفي قدرة الذات على تأكيد نفسها، وإذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلا فهي ليست الذات الديكارتية الحرة، بل الذات التي تحددها اللغة وتحكم حركتها، فاللغة عند البنيويين تصبح المكون السببي للذات، وهي في نفس الوقت، تحل محل البنية الاقتصادية التحتية التي تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية في نفس الوقت. والواقع أن البنيوية تتحدى بعض المفاهيم التقليدية التي تبناها النقد لفترة طويلة مثل القول بأن النص هو طفل المؤلف وأنه يعبر عن ذاته. فالبنيويون يصلون في رفضهم لذات المؤلف أصلا، إلى القول بأن المؤلف قد مات، وهذا ما يؤكده «رولان بارت» الذي يعتبر أبرز أقطاب البنيوية والتفكيك على السواء، فالكتاب، من وجهة نظر بارت، أناس يملكون موهبة مزج أو خلط كتابات موجودة بالفعل، وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة الذي كانت كتابته قد تمت بالفعل ومن مفردات الثقافة القائمة.

إن رفض البنيويين لمفهوم الذات الديكارتية يرجع بالدرجة الأولى إلى المنهج العلمي التجريبي الذي تبنوه منذ البداية. فبعد فترة الشك الوجودي جاءت البنيوية لتعيد الثقة في المنهج التجريبي الذي يسمح بإعمال العقل في غيبة الذات التي لا تخضع في نشاطها لمبادئ القياس التجريبي، وحينما يقول بعض البنيويين بأن محتوى اللغة هو اللغة، فإنهم بذلك يبتعدون عن

المفهوم الساذج الذي يرى اللغة أداة محاكاة وتمثيل تصور فيها الدالات دلالات موجودة خارجها. وفي نفس الوقت فإن التركيز على اللغة يضعهم في أقرب نقطة إلى العلمية، حيث إن اللغة يمكن ملاحظتها علنا وقياسها بالمعايير التجريبية. إن تجريبية البنيوية لا تعتبر نتيجة، بل سببا لرفضهم المبدئي للذات الديكارتية، بل إن القول الذي يردده بعض مؤرخي النقد الأدبي في القرن العشرين بأن البنيوية نسخة مطورة من الشكلية الروسية، يرجع إلى اشتراكهما في الحماس للمنهج العلمي التجريبي.

لكن تلك الهدنة مع العلم كانت هدنة مؤقتة قصيرة الأمد، إذ لم تمض سنوات قليلة حتى فتحت محاضرة «دريدا» في جامعة «جونز «هوبكنز» عام 1966 الباب أمام التفكيك، وفتحت أيضا أبواب الجحيم: أبواب الشك وفوضى النقد.

ب- التفكيك:

حينما نتحدث عن التفكيك هنا، وفي فصل لاحق سوف يخصص لآخر مشاريع ما بعد الحداثة، فإننا في الواقع لا نفصل بين التلقي «Reception theory» وأحد تفريعاته وهي النقد القائم على استجابة القارئ «-Reader response criticism» من ناحية، والتفكيك من ناحية أخرى. نحن لا نقول إننا أمام مدرسة واحدة، لكن نقد التلقي حقق شعبية ملحوظة في الجامعات الأمريكية وصلت إلى ذروتها في السبعينيات، وقد مهدت تلك الشعبية الطريق للتفكيك فيما بعد، خاصة أن كلا من التلقي والتفكيك يلتقيان في أهم مبادئهما، وهو إلغاء النص وقصدية المؤلف.

مرة أخرى، ربما يكون التفكيك أكثر تجليات الحداثة وما بعدها تأكيدا لمقولتنا المبدئية في هذه الدراسة بصعوبة الفصل أو استحالته، بين المذهب أو المشروع النقدي الحداثي والمزاج الثقافي الذي أفرزه، وأن ذلك المشروع حينما ينتزع من خلفيته الثقافية ويغرس في تربة ثقافية مختلفة غريبة عليه يثير الكثير من البلبلة والفوضى، هذا إذا قدر له أن يعيش في المقام الأول. قد يقول قائل: وماذا عن النقد الجديد، والواقعية الاشتراكية ؟ ألم تكن هذه نظريات نقدية استوردناها نحن في العالم العربي وعشنا على أفكارها بضعة عقود دون أن يثار نفس الاعتراض ؟ وهذا صحيح إلى حد

كبير، فلم يعترض أحد في العالم العربي على استيراد أفكار الواقعية الاشتراكية والنقد الجديد. لكن ذلك يرجع إلى أسباب كثيرة أبرزها أن تلك المذاهب كانت نتاج مزاج ثقافي إنساني عام، ولم تكن نتاج فكر فلسفي صرف قد نتفق أو نختلف معه، (وما يقال عن النقد الجديد هنا يقال أيضا عن الرومانسية والكلاسيكية)، أي إن النقد الجديد على سبيل المثال جاء تطورا منطقيا لتراث الإنسانية في النقد منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن العشرين، ولم يكن بالضرورة نتاج مذاهب فلسفية خالصة. إن النقد الجديد جاء استمرارا وإعفاء لتيار النقد العالمي في اتفاقه مع جزئيات منه واختلافه مع جزيئات أخرى. أما الواقعية الاشتراكية فقد جاءت نتاج أيديولوجية سياسية كان لها بريق قوي خاص لدى الشعوب المقهورة، التي كانت تتطلع إلى التحرر من الاستعمار الغربي الذي جثم فوق صدورها لما يقرب من ثلاثة قرون، من ناحية، وإلى الحلم بإقامة مجتمعات مثالية يوتوبية يتمتع فيها الفرد بالمساواة والتحرر من قهر سلطة سياسية عاتية، من ناحية أخرى. لم يكن النقد الجديد إذن تمردا كاملا على تراث الإنسانية، ولم تكن الواقعية الاشتراكية تأكيدا للشكوك الفلسفية، وهو ما تفعله التفكيكية بالدرجة الأولى.

لنعد إلى التربة الثقافية التي أفرزت التفكيك ثم لفظته والتربة الثقافية الأخرى التي فتحت له ذراعيها واحتضنته. وفي كل هذه المراحل الثلاث تتأكد العلاقة العضوية بين المشروع النقدي والمزاج الثقافي.

المزاج الثقافي الفرنسي هو الذي أفرز التفكيك ثم لفظه، كان المزاج الفرنسي قد شكلته قوى التجانس والتوحد والمحافظة لفترة طويلة، وقد كانت تلك القوى على وجه التحديد هي التي خاطبها التفكيك في جانب منه. إذ إن التفكيك، بمعنى ما، يقوم على رفض المذاهب السابقة، ويخطئ كل المشاريع، بل إنه في جوهره يقوم على رفض التقاليد والسلف التي يرى أنها تحجب المعنى وتكبته، ومن ثم فهو يريد إحلال التفكيك محل المذاهب النقدية السابقة باعتباره المشروع النقدي البديل. وهكذا بدأ التفكيك في فرنسا على يد «رولان بارت» الذي يرتبط بالمشروع التفكيكي أكثر من ارتباطه بالمشروع البنيوي، كما سنرى في موضع لاحق. لكن نفس هذا المزاج الفرنسي، وبدافع من نفس قوى التجانس والمحافظة، سرعان ما

لفظ التفكيك واضطر أصحابه إلى الهجرة إلى تربة أخرى حينما اكتشف أن التفكيك في حقيقته ينسف التوحد ويلغي التجانس، لأنه ينادي بالتعدد اللانهائي لتفسير النص.

وهكذا هاجر التفكيكيون الجدد وعلى رأسهم «جاك دريدا» إلى مناخ ثقافي مختلف يقوم على التعددية الثقافية ويحتفي بها، ونقصد به المناخ الثقافي الأمريكي. وقد احتفت أمريكا بالمهاجرين الجدد ورحبت جامعاتها بالتفكيك، بل إنها سرعان ما أفرزت هي مدرستها التفكيكية التي تعتبر امتدادا للمدرسة الفرنسية وتطويرا جوهريا لها. ومدرسة ييل النقدية والتي تضم «ميللر» و «هارتمان» و «دي مان» و «بلوم» شاهد حي على ذلك. وقد ضرب التفكيك في عمق التربة الثقافية الأمريكية إلى درجة نسينا معها جذوره الفرنسية وأصبحنا نتحدث عنه باعتباره مدرسة أمريكية، ومن الواضح أن الحداثة الغربية لم تفرز نقادا بنيويين بنفس حجم من أفرزتهم من النقاد التفكيكيين. المناخ الثقافي إذن هو الأساس في إنشاء المشاريع النقدية الحديثة ورعايتها.

إن التفكيك، كما يقدمه «دريدا»، أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطا بالمزاج الثقافي الغربي عامة، والمزاج الثقافي الأمريكي خاصة. فهو، من ناحية، امتداد لفلسفة «كانط» الذي يقطع التفكيكيون معه شوطا كبيرا في تأكيده للذات، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية، وهم في المرحلتين أكثر نقاد الحداثة اقترابا من فلسفة «هيديجر» التأويلية التي يبدو أنها أثرت في المشروع التفكيكي منذ انطلاقه مع دريدا عام 1966. والواقع أننا لا نستطيع في كثير من الأحيان التمييز بين أفكار «هيديجر» و «دريدا» في أثناء قراءة نص نقدي لرائد التفكيك وأبرز أقطابه، وفي نفس الوقت فإن التفكيك لقي هوى واضحا من المزاج الأمريكي الذي كان في تلك الفترة، وبسبب تمرده على العلم وسيطرة التكنولوجيا، قد استورد أفكار سارتر عن حرية الذات وتحمس لها وضاق بجبرية علم نفس السلوك. ثم إن كل هذه التيارات كانت قد أسلمت الأمريكيين في نهاية الأمر لخيبة أمل قوية في أفكار الاستقرار والتوازن والتجانس، بل في وجود حقيقة عليا للفن أو احتمالات النمو الروحي. وهكذا وجد الأمريكيون ضالتهم في مبادئ التفكيك

عن الصراعات غير المنتهية، والمراوغة الدائمة، والدلالات اللانهائية وهوة دريدا التي لا قرار لها.

المهم، إن النقد الأمريكي، حينما استورد البنيوية وما بعد البنيوية من أوروبا، فعل ذلك بحذر شديد بسبب الشك الأمريكي التقليدي في التعريف الأوروبي للذات الذي كان قد تلون لسنوات باللون الماركسي، بل إنهم في كثير من الأحيان أعادوا تعريف الذات من منظور أمريكي بعيدا عن الذات الأوروبية المشكوك في هويتها، وفي نفس الوقت فإن البنيوية التي جاءت لتحل محل «تفسير» النص الذي يمارسه النقاد الجدد قد تحولت إلى بنيوية أمريكية، خاصة حينما تمسك البنيويون الأمريكيون بتفسير النص على غرار النقاد الجدد، ونفس الشيء بالنسبة للتفكيك. فالتفكيكيون الأمريكيون يتجاهلون المصطلح المعرفي الفلسفي للتفكيك ويقتربون من القراءة اللصيقة التي تركز على تحليل المضمون. ولقد كان ذلك الموقف الأمريكي-الذي يمليه واقع المزاج الثقافي الأمريكي-سببا في حيرة التفكيكيين الفرنسيين الذين كانوا يتوقعون، على ما يبدو، «أن يقوم التفكيكيون دائما بإعادة خلق ظروف الأصل الفرنسي للتفكيك في رؤوسهم»[68]. والواقع أن الحيرة في تفسير الموقف الأمريكي المتحمس للتفكيك ترجع إلى عدم الربط بين المزاج الأمريكي المتحمس للحرية الفردية وتأكيد الذات وطبيعة التفكيك التي تجعله النسخة الحداثية للرومانسية عبر فلسفة «كانط»، وهي رومانسية تصل في إيمانها بالذات إلى إطلاق يد القارئ في تفسير النص وتحديد معناه، باعتبار أنه لا يوجد تفسير نهائي ومغلق لنص ما، وعلى أساس أن التفسير أو تحديد المعنى عملية تحدث في الزمن، ومن ثم فهي عملية مؤقتة بصفة مستمرة، وهذه نقطة خلاف مبدئية مع النقاد الجدد:

يقول «دي مان» إن النقد الجديد لا يفهم تماما طبيعة الدائرة النصية الهرمنيوطيقية باعتبارها عملية مستمرة من التفسير تحدث في الزمن in time... لقد أقام النقاد الجدد قراءاتهم فوق حدود خاطئة للإغلاق الشعري Poetic closure، في الوقت الذي أكدوا فيه الحضور الضروري لمبدأ كلي.. . وفي هذا الصدد، فإن «دي مان» يقيم علاقة بين هذه الفكرة وفكرة هيديجر عن الدائرة النصية ليخلص إلى أن الحوار بين العمل والمفسر لا نهائي... إن الفهم يمكن أن يسمى مكتملا حينما يصبح واعيا بأزمته الزمانية... إن

عملية الفهم عملية زمانية أو مؤقتة يمكن أن تحدث داخل التاريخ، لكن ذلك التاريخ يراوغ الأحكام الكلية totalization بصفة مستمرة، وحينما يبدو وكأن الدائرة على وشك الإغلاق، يكون الإنسان قد صعد أو هبط درجة واحدة على سلم ما يسميه مالا رمي «الدوامة الحلزونية»(69).

إن الحديث عن صعوبة اكتشاف مبادئ عامة وموضوعية، وهو الحلم الذي راود النقاد الجدد وبعدهم البنيويين، ينقلنا إلى الأصول الفلسفية للتفكيك ونظريات التلقي. والواقع أن التفكيك كان حتى الآن أكثر الاتجاهات النقدية في تاريخ النقد الأدبي ارتباطا بالفكر الفلسفي الذي ورثه وعاصره. إن «جاك دريدا» و «هارولد بلوم» على وجه التحديد لا يمكن دراسة مشروعهما التفكيكي مثلا بمعزل عن تأويلية «هيديجر» التي تمثل الأساس الفلسفي لفكر كل منهما. وفي أحيان كثيرة لا يمكن فهم أفكار دريدا وبلوم دون فهم واع للتأويلية كمذهب فلسفي معاصر. فلنأخذ على سبيل المثال في هذه المرحلة من دراستنا موقف التفكيكيين من التقاليد التي يقفون منها موقفا مزدوجا. فهم من ناحية يثورون عليها ويطالبون بتدميرها، ومن ناحية أخرى، فإن جوهر التناص يعني الوعي بالتقاليد، وهي المقولة التي يؤكدها «بول بوفيه» في رسالته للدكتوراه عن التفكيك عام 1975، والتي يرى فيها أن التفكيكيين، برغم ما يثيرونه من صخب حول رفضهم النقاد الجدد، يعتبرون في حقيقة الأمر امتدادا لهم. وما يهمنا في هذه المرحلة إعادة موقف التفكيك إلى أصوله الفلسفية عند هيديجر في كتابه عن الكينونة والزمن Being and Time الذي ترجم إلى الإنجليزية عام 1962، أي قبل بضع سنوات من محاضرة دريدا الشهيرة في جامعة «جونز هوبكنز» عام 1966. إن هيديجر يدعو في مرحلة مبكرة من تطور فكره التأويلي إلى تدمير تاريخ المعرفة، أو إلى ما يسميه «وليام كارلوس وليامز» بحرق المكتبة، باعتباره المخرج الرائع من أزمة إنسان العصر:

إذا كان لتاريخ الكينونة أن يصبح شفافا فإنه يجب تليين تلك التقاليد الجامدة ووضع نهاية لعمليات الإخفاء التي تسبب فيها. نحن نفهم ذلك بمعنى أننا إذا كنا سنعتبر مسألة الوجود مدخلا فإن علينا أن ندمر المحتوى التقليدي للمعرفة القديمة، إلى أن نصل إلى تلك التجارب الأولى التي حققنا فيها أدواتنا الأولى لتحديد طبيعة الوجود(70).

لكن تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة، وهو جزء من ثورة هيديجر على التاريخ والتقاليد، لا يتناقض مع دعوة هيديجر نفسه للبينصية، فالمحتوى التقليدي للمعرفة الذي تنقله التقاليد إلينا كتابا مبدعين يخفي الحقيقة ويحجبها. والتقاليد بذلك، «وهي تلعب دور المرجع والسيد، (تغلق) الطريق إلى المصادر الحقيقية والتجارب الأولى التي تنشأ فيها الحقيقة. وحيث إن الآبار مخبأة جيدا ومنسية فإن عملية العودة إليها تبدو من الوهلة الأولى غير ضرورة وغير مفهومة»[71]. ويمضي «ليتش» شارحا:

لكن التاريخ يثقل خطانا، إذ إن مفاهيمه وقوالبه، حدوده ومناهجه تميت خصوبتنا. إن إجابات القرون الماضية تتراكم داخل مكتباتنا وتبرز فيها، والأسئلة الأولى، التي كانت حيوية في يوم من الأيام والتي تم نسيانها الآن، نادرا ما تطاردنا اليوم. نحن نجمع الحقائق من أرفف الموت.. . إن التاريخ والتقاليد يحملان الموت، من هنا فالتدمير ضروري. إن لون الأمل أسود[72].

لكن هيديجر في حقيقة الأمر لا يدعو إلى التدمير بمعناه الحرفي الضيق، فهو يستخدم لفظة أخرى يتحول إليها في حديثه عن التدمير تعني إعادة التركيب de-struction، واللفظة الألمانية التي يستخدمها هنا هي destruction (إعادة التركيب) وليس Zerstorung (تدمير). فهو يستطرد في الكينونة والزمن، بعد أن يتحدث عن تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة القديمة، ليؤكد أن ذلك التدمير أبعد ما يكون عن المعنى السلبي للتخلص من تقاليد المعرفة. على النقيض، علينا أن ننقي الإمكانات الإيجابية لتلك التقاليد[73]. معنى ذلك أن استراتيجية التدمير عند هيديجر لها وجهان، وجه يخفي الحقيقة ويحجبها بسبب محافظة التقاليد على الحقائق الجامدة الميتة، ويقصد بها الحقائق التي تبدو وكأنها لا تحتاج إلى إثبات أو بينة، وهي في ذلك تفرض ستارا كثيفا من النسيان على الحقيقة الأولى. ووجه آخر يكشف لنا عن الحقيقة ويفتح أمامنا الطريق إلى معرفتها في لحظات إنشائها. ويمضي هيديجر في كتابه ليناقش تلك الازدواجية لوظيفة التقاليد في علاقتها بالـ Dasein أو الموقع الذي يكشف فيه البشر عن كينونتهم، أو «الانفتاح أمام الكينونة». فهو يرى أن التقاليد قد أسرت الـ Dasein وأخرجتها عن مسارها، وقد ترتب على ذلك أن حقيقة الكينونة حجبتها عنا قوة

التقاليد المسيطرة. «إن الكينونة» كما يرى هيديجر، «تميل إلى العودة إلى عالمها، العالم الموجودة داخله، وتفسر نفسها في علاقتها بذلك العالم عن طريق الضوء المنبعث منها... وفي نفس الوقت، فإن الكينونة تصبح ضحية للتقاليد التي تمكنت منها... هذه التقاليد تمنعها من اتباع طريقها سواء في البحث أو الاختيار»[74]. وهكذا تحرم التقاليد الكينونة من إمكانية معرفة نفسها، من إمكانية أن تختار طريقها وتصبح سيدة أمرها، «وحينما تصبح التقاليد هي السيد، فإنها تفعل ذلك بطريقة تجعل ما تقوم بتوصيله بعيد المنال وتقريبيا إلى درجة أنها تختفي معظم الوقت»[75].

التدمير الذي يقصده هيديجر إذن هو عملية للكشف عما حجبته التقاليد وأخفته، عملية تكشف للـ Dasein عما أخفته التقاليد التي تمثل عند هيديجر قوة تسيطر على الـ Dasein بأحكامها ومفاهيمها وكينونتها، وتسد الطريق أمام الوصول إلى كل ما هو أصيل وأولي وحقيقي داخل التقاليد نفسها، نفس التقاليد التي تحجبه وتخفيه:

إن التقاليد تأخذ ما توارثناه وتسلمه إلى ما لا يحتاج إلى برهان، إنها تحول بيننا وبين تلك المنابع الأولى التي جاءت منها، جزئيا، المقولات والمفاهيم التي نتوارثها. في الواقع، إنها تدفعنا لنسيان أن لها تلك الأصول وتجعلنا نفترض أن ضرورة العودة إلى مصادرها أمر لا نحتاج حتى إلى فهمه[76].

لكن العودة إلى المصادر الأولى والينابيع الأصلية بالنسبة لـ هيديجر ضرورية ومفهومة تماما. وما دامت تلك العودة ضرورية تبدأ عملية تفكيك- وليس تدمير-التقاليد، للقيام بعد ذلك بإعادة تركيبها (de-struction) وذلك عن طريق القيام بعملية تصفية أو تنقية لعناصر تلك التقاليد لتحديد العناصر الأصيلة، التي يمكن استعادتها واسترجاعها على أساس أصالتها التي تجعلها مفيدة للحاضر. من هنا، كما يقول «ليتش»،

فإن التدمير يصبح نشاطا سلبيا وإيجابيا في نفس الوقت. سلبيا: التدمير يبحث في إصرار داخل التقاليد بطريقة تفكيكية عن مواد أصيلة تصلح للمشاريع المعاصرة، وهو يحرق ويسلم لرياح النقد السوداء الكثير مما يعتبر عادة مقدسا، ويخلف وراءه قدرا كبيرا من كنوز الماضي وقد لحقت بها سوء السمعة، ... إيجابيا: التدمير يجدد التقاليد للحفاظ على مواد مختارة ذات قيمة. إنه يجدد نشاط الفكر الحاضر عن طريق الاهتمام

الحقيقي والناقد في نفس الوقت بالماضي[77].

قد يحسن أن نتوقف هنا قليلا لنلخص-أو نعيد تلخيص-موقف هيديجر الذي يتسم بمفارقة واضحة من التقاليد، فمن ناحية تحتل التقاليد مكانة بارزة في فكر ذلك الفيلسوف الألماني، لكنها يجب أن تدمر حتى يمكن إعادة الحيوية لها، وتلك هي المفارقة التي تحكم موقفه من التقاليد. إن القول بأن الوجود مؤقت وبارتباط الكينونة بالزمن يعني أن الإنسان كائن تحدده وتتحكم فيه قوى التاريخ، أي لا مهرب للإنسان إلى خارج التقاليد، إذ لا يوجد هذا الخارج أصلا. الإنسان إذن حبيس التقاليد، من هنا تجيء أهمية التدمير الذي يوفر إمكانات التجديد والتحرر من قيود التقاليد.

ربما يكون «هارولد بلوم Harold Bloom» أقرب أقطاب التفكيك الأمريكي إلى تلك الثنائية، التي تميز موقف فلسفة هيديجر التأويلية من التقاليد مع تنويعة مهمة تجعل بلوم يركز على علاقة التقاليد بالذات المبدعة للشاعر، بدلا من علاقة التقاليد بالمنابع الأولى للكينونة. إن هيديجر، بقدر اعترافه بأهمية التقاليد التي نولد فيها ولا نملك القدرة على الهروب منها، ينادي بتدميرها، لأنها تحجب المنابع الأصلية للكينونة. أما بلوم فيرى أن التقاليد تخنق المبدع، وبرغم ذلك الاختلاف فإن المحصلة النهائية لموقف بلوم لا تختلف عن دعوة هيديجر لتدمير التقاليد. وحينما يتحدث الناقد التفكيكي عن «توتر التأثير» في دراسته المبكرة عن التفكيك: The Anxiety of Influence (1973)، فإنه في الواقع يتحدث عن ذلك التوتر المستمر الذي تعيشه الذات المبدعة، بسبب الثنائية المستمرة في موقف الشاعر من التقاليد، ثنائية هيديجر. فالشاعر يولد ليرث علاقة لا مهرب منها مع السلف، علاقة أساسية وضرورية. وهي، بسبب سطوتها وقوتها، تقهر الذات المبدعة للشاعر باستمرار، وعلى الشاعر أن يحاول دائما أن ينتصر على هذه التقاليد، لكن المعركة التي يخوضها الشاعر معركة خاسرة، أو معركة تحقق له نصرا مشكوكا فيه. وهكذا، في تبسيط شديد، يعيش الشاعر حالة توتر دائمة في علاقته مع السلف المسيطر. إن هذه العلاقة الثنائية الطبيعية مع التقاليد تضع الشاعر في موقف يجعل حياته العملية المنتجة مرحلة تعلم، يتعلم في أثنائها من الآخر-وهو السلف عند بلوم-ويصحح ذلك الآخر في نفس الوقت.

إن بلوم يعرف التقاليد من منظور «السيطرة» منذ البداية، ففي كتاب A

Map of Misreading (1975) يتساءل عن ماهية التقاليد، ثم يجيب: «من القوي تأتي القوة، وإن لم تكن العذوبة، وحينما تفرض القوة نفسها لفترة كافية، نتعلم أن نسميها تقاليد، رضينا أم لم نرض»[78]. وحينما يتساءل عن قيمة التقاليد لا يتردد في تحديد طبيعتها: «إنها ذات قيمة الآن لأنها تحجب في جزء منها، ولأنها تخنق الضعيف في جزء، ولأنها تكبت حتى القوي في جزء»[79].

من هنا تجيء حاجة الشاعر الجديد أو المتأخر إلى مقاومة قهر ذلك الآخر له في رحلته نحو تأكيد الذات، وهي ذات يصفها «ليتش» بالبرومثية- إشارة إلى «برومثيوس» في الأساطير الإغريقية الذي تمرد على سطوة الآلهة وعوقب على تمرده. وقد أدى التمرد، والعقاب، والألم، لا إلى نضج ذات «برومثيوس» المقهورة وحدها، بل إلى نضج الآخر، إلى نضج «زوس» رب الأرباب وتعلمه هو الآخر. لقد كان تمرد «برومثيوس» عملية تصحيح للآخر:

إن الذات الشعرية كما يراها بلوم برومثية، فوراء كل (بين) نص متأخر ذات مقهورة أقوى من المتوسط. إن البطل وهو يمر في قلق التأثير، وهو يستخدم دفاعاته-وهو يرفض التاريخ الأدبي أو يراجعه-يبدأ في التحول وفقدان أجزاء من نفسه. وكما هو متوقع، فإن الشاعر-البطل عند بلوم- يبدو وكأنه قد قدرت عليه هزيمة باهظة الثمن، أو على الأقل نصر مشكوك فيه. إن الشروخ والبتر هي عادة ثمن النصر، أما الصمت فهو ثمن الهزيمة. إن الذات الناجحة للشاعر الرومانسي في تاريخ بلوم إرادة شيطانية في قوتها وفي قدرها النهائي: فهي تذوي وتسقط من الشباب إلى مرحلة النضج الانتقامية السوداء الخالية من المجد... إن الذات الشعرية العنيدة، في رأي بلوم، تختار التدمير في صراعها العنيف مع الآخر القوي[80].

إننا في عالم بلوم التفكيكي لا نبتعد كثيرا عن عالم هيديجر التأويلي: نفس الثنائية، نفس الصراع، ثم نفس الاختيار النهائي للذات المبدعة، وهو التدمير. ولسنا بحاجة إلى إضافة: نفس المفردات.

إن حديث بلوم عن «التأثر قد لا يبتعد كثيرا-هكذا يبدو-عن حديث إليوت عن التقاليد التي تؤثر في الحاضر بقدر ما تتأثر به، وإن كانت علاقة الشاعر بالتقاليد عند بلوم علاقة المقهور بالقوة القاهرة التي يجد

نفسه مضطرا لاستخدام عدة كاملة من الدفاعات في مواجهة قهرها، أو مراجعتها وتصحيحها على الأقل:

إن التأثر الشعري-حينما يشترك فيه شاعران أصيلان قويان-يبدأ دائما بإساءة قراءة الشاعر السابق، وهذه عملية تصويب إبداعية هي في الواقع وبالضرورة إساءة تفسير. وتاريخ التأثير الشعري المثمر، أي التقاليد الأساسية للشعر الغربي منذ عصر النهضة، هو تاريخ قلق تأثر وكاريكاتير إنقاذ للذات، تاريخ تشويه، وتاريخ مواجهة عنيدة لا يمكن للشعر الحديث أن يوجد من دونها[81].

لكن ثنائية التقاليد المتمثلة في استحالة الهروب منها من ناحية وضرورة تدميرها، من ناحية أخرى، للكشف عن المنابع الأولى للكينونة والتجربة الإنسانية التي حجبتها التقاليد تنقلنا إلى صلب التفسير والدلالة، بل إلى جوهر النصية والبينصية، وهي قضية شغلت هيديجر واحتلت مساحة غير صغيرة من نظريته الهرمنيوطيقية، وشغلت، بالتالي، مساحة أكبر من فكر التفكيك. وبرغم الترجمة المتأخرة للدراسة المبكرة لهيديجر، الكينونة والزمن، إلا أن التفكيكيين لا بد أن يكونوا قد تأثروا بها، وهذا ما يتفق عليه مؤرخو النقد الأدبي المعاصر. إن هوة التفسير العميقة التي لا قرار لها تبدأ تاريخيا مع فلسفة التأويل التي يرى مؤسسها وأشهر دعاتها، أن تاريخ الأدب في الواقع سلسلة من النصوص تفسر عن طريق التدمير نصوصا أخرى:

تظهر على السطح... فكرتان أساسيتان عن التفسير الأدبي والتاريخ الأدبي، لتؤيدا اقتراحي الأول بأن النصوص الأدبية هي في ذاتها تفسيرات. إن اللغة يمكن لها أن تكون أصيلة أو غير أصيلة، فهي تكشف وتخفي في نفس الوقت، وعادة ما يكون ذلك في نفس الحركة. ومن ثم تحتفظ اللغة بما تم الكشف عنه في حالة انفتاح، فيجب أن نبتعد بها هي نفسها عن التحجر في حديث تافه أو «تقاليد» عن طريق عملية التدمير. إن كل لغة أصيلة تعكس عملية التدمير تلك. إن نقد اللغة الأدبية، ما دامت اللغة أصيلة، يجب أن يكون واعيا بعملية التفسير هذه داخل اللغة موضوع الدراسة... إضافة إلى ذلك، فإن التاريخ الأدبي ذاته... يجب أن يدرك أن هناك عملية تفاعل هرمنيوطيقي مستمرة داخل وبين النصوص الأدبية للحفاظ على ما تم الكشف عنه[82].

معنى ذلك أن كل نص جديد بالنسبة لهيديجر في حقيقته تناص، وأن النصية هي أيضا بينصية، فالنص الجديد ينشأ عن نصوص سابقة، ويحمل في داخله بقايا التراث الثقافي. وكأن الشاعر، من منظور هرمنيوطيقي، يمسك بيده معولا يدمر به التقاليد وتراثها المتراكم من النصوص ؛ ليعيد تركيب ما يستحق الاحتفاظ به مما يكشف عنه خدمة للنص الحاضر، وهو ما يؤكده واحد من ألمع الدارسين لفكر هيديجر وهو «وليام سبانوس William V. Spanos» الذي يرى أن التفكيك «يفتح الباب أمام إمكانية وجود تاريخ جديد للأدب بصفة دائمة... تاريخ يقوم، بتركيزه على عملية الكشف، بتأكيد لا نهائية النصوص الأدبية (أي التاريخ الأدبي باعتباره إساءة قراءة)»[83].

وسوف يتضح فيما بعد أن المعنى المفتوح، والدلالة اللانهائية، وإساءة القراءة، هي جوهر التفكيك كما قدمه دريدا وأقطاب المدرسة الأمريكية للتفكيك.

كان ذلك هو المزاج الثقافي الذي أفرز الحداثة الغربية، والذي يمثل خلفية دائمة الحضور-منذ منتصف القرن السابع عشر حتى النصف الثاني من القرن الحالي-لا نستطيع فهم البنيوية وما بعد البنيوية من دونها أو في غيبة منها. وكما حذرنا القارئ منذ بداية هذا الفصل الثاني من الدراسة، فإننا لم نحاول استعراض الفكر الفلسفي الغربي في حد ذاته، بل تعرضنا للتيار الرئيسي للفلسفة في علاقتها بالنقد الأدبي. وفي نفس الوقت فإننا في استعراضنا للتيار الرئيسي للنقد الأدبي لم نهدف في وقت من الأوقات إلى تاريخ دقيق للنقد الأدبي، ثم إننا أيضا لم نناقش المذاهب والمدارس والمشاريع النقدية إلا بقدر تأثرها المباشر وغير المباشر بالمزاج الثقافي. وفي هذا كله سقطت أسماء من ذلك العرض، في تاريخ الفلسفة الغربية وتاريخ النقد الذي ارتبط بها. لكن ذلك لم يكن عن سهو أو تقصير، بل تم نتيجة اختيار متعمد للتيارات والأسماء التي تؤكد علاقة التأثر والتأثير.

بقي لنا أن ننتقل إلى دراسة التجليات النقدية للحداثة الغربية من حيث كونها مشاريع نقدية صرفة، وهذا ما سنفعله في الفصلين القادمين بإذن الله.

3 البنيوية وسجن اللغة

أولا: البداية:

سوف نقوم في الفصلين التاليين بارتكاب خطيئة التبسيط. والتبسيط، سواء جاء مخلا أو غير مخل بالمعنى، جريمة لا تغتفر في حق البنيوية والتفكيك. هكذا ينظر دعاة المشروعين النقديين في بلاد النشأة الأولى وفي العالم العربي على السواء، إلى كل من يحاول تبسيط أفكارهم وتقديمها إلى القارئ العادي في لغة يفهمها. وإن كان الحداثيون من النقاد العرب في الحقيقة أعلى صوتا وأكثر ثورة في تجهمهم ضد كل من يحاول هذا التبسيط، بعد أن حولوا الحداثة وتجلياتها النقدية إلى كهنوت غامض يستعصي على التفسير، و «يراوغ» كل محاولات الفهم. ومن المفارقات اللافتة للنظر أن البنيوية على وجه التحديد ادعت لنفسها في البداية أنها جاءت لذبح بعض الأبقار المقدسة التي تربت في حظيرة النقد الجديد. لكن نفس هذه البنيوية، ومن بعدها التفكيك، تحولا، بأسرع مما تحول فيه النقد الجديد، إلى أوثان مقدسة يحرم على غير المؤمنين بها الاقتراب منها، سواء بالتبسيط وفك الطلاسم أو بالاختلاف. وسوف نختلف، بالقطع، مع المشروعين النقديين، حول الكثير من القضايا

والتفاصيل مع المخاطرة بتلقي سهام البنيويين والتفكيكيين العرب من كل اتجاه.

في حديثنا عن البنيوية في الفصل الحالي لن نتعرض للمشروع البنيوي إلا في جوهره، وهو العلاقة بين علم اللغويات والبنيوية اللغوية من ناحية، والبنيوية الأدبية من ناحية أخرى. لن نتوقف، على سبيل المثال، عند النموذج البنيوي الذي طاردنا به البنيويون العرب لسنوات، ولكننا سنتوقف طويلا عند ملاءمة، أو عدم ملاءمة، التحليل اللغوي للنص الأدبي لإضاءة ذلك النص. سنتوقف بعض الشيء عند البنيوية باعتبارها، برغم ثوريتها الواضحة، استمرارا للتيار الرئيسي للنقد الأدبي وتطويرا له. وسوف نتوقف بداية عند نقاط اللقاء بين البنيوية والشكلية الروسية ونقاط التشابه والاختلاف بينهما. وقبل هذا وذاك، فإننا لن نتردد في تذكير القارئ بما تمت مناقشته في الفصل السابق من العلاقة بين اللغويات الحديثة وفلسفة التجريب العلمي، وعلمية النقد الأدبي التي توصل إليها أخيرا بعد أن ربطته البنيوية الأدبية بعجلة البنيوية اللغوية.

في هذه المرحلة المبكرة من الفصل الحالي يهمنا تأكيد بعض المحاور الرئيسية التي تدور حولها البنيوية الأدبية. هناك أولا الثنائية التقليدية التي لازمت الفلسفة الغربية والمدارس النقدية منذ منتصف القرن السابع عشر حتى اليوم، ونعني بها ثنائية الخارج والداخل، وهي الثنائية التي تلقي الضوء على الكثير من جوانب الغموض في البنيوية، وتفسر ذلك التناقض المستمر بين نسختي البنيوية-نعم، هناك نسختان تحدد تخومهما العلاقة بين الخارج والداخل في مقاربة النص الأدبي من منظور بنيوي. فالبنيوية الماركسية، بصرف النظر عن مسمياتها، تحاول تحقيق حل وسط تستطيع البنية اللغوية للنص الأدبي على أساسه أن تكون مستقلة (الداخل) من ناحية، وأن تؤكد علاقتها بالبنى والأنظمة الأخرى كالنظام الاقتصادي، والصراع الطبقي، والواقع الثقافي العام (الخارج)، من ناحية أخرى. أما البنيوية الأدبية في مفهومها العام فهي ترفض ذلك الربط بين النظام اللغوي الداخلي للنص وأي أنظمة أخرى خارجية. وقد سبق أن أشرنا إلى أن البنيويين العرب، الذين تصادف وقوف معظمهم إلى يسار الوسط، ينتمون إلى البنيوية الأولى، ويتأرجحون باستمرار بين الخارج والداخل دون

نجاح يذكر في تحديد الأرض الوسط التي يحلمون بها، مع ما يستتبع ذلك من تناقضات جذرية واضحة في كتاباتهم.

وفي نفس الوقت، فإن ثنائية الخارج والداخل تقودنا إلى ثنائية أخرى أكثر تأثيرا وعمقا، وهي ثنائية الموضوع والذات. وإذا كانت الثنائية الأولى ترتبط بالدرجة الأولى، وخاصة بعد صعود نجم الماركسية، بفكر سياسي واقتصادي فرض أيديولوجية جديدة على الواقع الثقافي للقرن العشرين، فإن ثنائية الموضوع والذات نشأت فلسفية واستمرت فلسفية الطابع حتى اليوم. وهذه الثنائية على وجه الخصوص تحدد ردود الفعل التي أثارتها البنيوية في الأمزجة المختلفة، بل إنها بالفعل قررت طريقة استقبالها في تلك الأمزجة الثقافية.

هذان محوران أساسيان لا يمكن في الواقع مناقشة كل من البنيوية والتفكيك في غيبة منهما، وهي مناقشة سوف نفسح لها مكانا مناسبا فيما بعد في مناقشتنا المفصلة للمشروع البنيوي. لكننا في هذه المرحلة المبكرة سوف نتوقف في بعض الإطالة عند الجذور الخفية للبنيوية التي تؤكد بالطبع أنها لم تنشأ من فراغ، وأنها امتداد للشكلية الروسية بقدر ما هي ثورة عليها، وتطوير للنقد الجديد بقدر ما هي رفض له. وفوق هذا وذاك فإنها النتيجة المنطقية لإنجازات العقل والتفكير العلمي والفلسفي من ناحية، وللتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية من ناحية أخرى.

من ناحية علاقة المذاهب والمدارس والمشاريع النقدية بالتفكير العلمي والفكر الفلسفي، فقد توقفنا طويلا عند هذه العلاقة في الفصل السابق، وتتبعنا رحلة المعرفة الإنسانية بين اليقين والشك منذ بداية الفلسفة الكلاسيكية في القرن السابع عشر حتى الوقت الحاضر، وناقشنا معا تجريبية «جون لوك» التي أبرزت أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي، ثم مثالية «عمانويل كانط» الذي انطلق من موقف الشك في قدرة الحواس على تحقيق المعرفة اليقينية بالكون، ليؤكد أهمية العقل بمقولاته التي نولد بها في تحقيق تلك المعرفة. ثم ناقشنا بعض مذاهب القرن العشرين وتيارات الشك التي فقدت الإيمان بقدرة كل من التجريبية والمثالية بل العلم ذاته في تحقيق ذلك الهدف. وقد ناقشنا علامات الطريق البارزة في رحلة المعرفة الإنسانية في علاقتها بنشوء وتطوير المذاهب

النقدية، ولا أظن القارئ بحاجة إلى العودة إلى تفاصيل تلك الرحلة من جديد. لكننا بالقطع بحاجة إلى الإشارة هنا إلى أبرز سمات العصر التي مهدت لظهور البنيوية اللغوية ثم الأدبية.

ومما لا شك فيه أن الدراسات اللغوية الرائدة التي قام بها «فردينان دي سوسير» في السنوات المبكرة من القرن الحالي، والتي تعتبر الأساس الأول للبنيوية اللغوية، أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبى، كما قدمه «لوك»، في تحقيق المعرفة وتطوير نظرية علمية للغة، وتلك حقيقة يؤكدها «آرت بيرمان»:

إن مفهوم سوسير عن العلامة يقوم على التقاليد التجريبية. إذ إن مفاهيمه Concepts تحمل تشابها عائليا مع أفكار لوك Ideas. فقد كان لوك أيضا يرى أن أي صوت محدد يمكن استخدامه حتى تصبح الكلمة بشكل اعتباطي Arbitrary هي علامة الفكرة.. . إن تجريبية سوسير في الواقع هي التي توفر الأساس لمنهجه العلمي وتقيم الرابطة العلمية[1].

وقد أشرنا في الفصل السابق أيضا إلى أن المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد، ذلك الهدف الذي راوغ النقاد لفترة طويلة. أي أن التزاوج الجديد بين علوم اللغويات والنقد الأدبي مكن الأخير من حل تناقضاته الأساسية المتمثلة في محاولة تحقيق تحليل علمي لعناصر بناء فني يتناول موضوعات لا يمكن التحقق منها باستخدام أدوات المنهج التجريبي. هكذا جاء التحليل اللغوي لبناء النص الأدبي بمنزلة مخرج مقبول يحقق مطلب النقد الأدبي. لكن المفارقة هنا أن ذلك المخرج كان مقتل البنيوية الأخير بقدر ما كان منقذا لها، فقد تمثل فشل البنيوية الجوهري في نهاية المطاف في قدرتها المكتسبة الجديدة على تحقيق تحليل لغوي بنائي للنص مع فشل كامل في تحقيق معنى النص، وذلك ما سيجيء ذكره بالتفصيل فيما بعد.

وقد أدى ذلك الإصرار على تحقيق علمية النقد الأدبي، خاصة بعد نجاح الدراسات النفسية لكل من «فرويد» و «يونج» في تأكيد علميتها، إلى اتجاه جديد سنته البنيوية لنفسها، ونعني به الاهتمام بالنظرة الكلية للأدب Holistic، أي أن الشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموع أجزائه. وحينما توقفنا في استنكار أمام محاولة كمال أبو ديب إعادة ترتيب الوحدات المكونة

لمعلقة امرئ القيس، باعتبارها محاولة لإعادة كتابة القصيدة، كان استنكارنا في الواقع لذلك النهج الجديد الذي استنته البنيوية لنفسها ككل، هذا النهج في حد ذاته لم يكن غريبا على العلوم الطبيعية منذ بداية القرن العشرين.

لقد اعتدنا في علم الفيزياء أن نتعامل مع شرح عملية فيزيائية بتقسيم تلك العملية إلى عناصر، فنحن ننظر إلى كل العمليات المعقدة باعتبارها تراكيب من العمليات المبدئية البسيطة... أي أننا ننظر إلى الكليات التي أمامنا باعتبارها مجموع أجزائها... إن المرء لا يستطيع فهم تلك العمليات على أساس أن جميع خصائص كل ما يمكن التعامل معها عن طريق دراسة أجزائها[2].

لكن تطبيقه في مقاربة النصوص الأدبية يثير أكثر من علامة استفهام. إن البنيوية الأدبية في جوهرها، تركز على «أدبية الأدب Literariness» وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص. أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا. ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا، وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص. النظام الكلي العام على النصوص الفردية معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى ووحداته. وهذا ما فعله كمال أبو ديب في تعامله مع معلقة امرئ القيس المعروفة. لكن وجه القصور أن من الصعب تحديد ذلك النظام أو البناء الكلي أو تثبيته، لأن باستطاعة أي عمل يخرج على هذا النظام الكلي ويؤكد وجوده أن يسقط ذلك النظام ويؤكد عدم جدواه. وربما يكون ذلك الحديث عن النظام أو البناء الكلي وراء الاتهام الذي يوجهه البنيويون في إلحاح إلى النقاد الجدد بفشلهم في تطوير نظرية كلية للغة. فالبناء الكلي الذي يقصده البنيويون يختلف عن البناء الكلي للنص الأدبي عند النقاد الجدد. والبنيويون في تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها، أو كيف تعمل العلامة، يختلفون مع النقاد الجدد الذين يركزون على البناء الكلي

للنص، على العلاقة العضوية بين مكونات أو وحدات القصيدة مثلا، بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري من داخله فقط. لكن أقوى جذور البنيوية هي تلك التي تضرب في أعماق الدراسات اللغوية الحديثة. صحيح أن الاهتمام باللغة كظاهرة اجتماعية ونفسية لا يمكن فصله عن تطورات الفلسفة الغربية منذ أرسطو وانتهاء بالظاهراتية والهرمنيوطيقية، إذ إن نظريتنا إلى اللغة كانت دائما ترتكز على مفهومنا للعلاقة بين الخارج والداخل، أو على العلاقة بين ما نسميه اليوم بالدال والمدلول. وقد كان الفكر اللغوي يتأثر دائما بالتحولات المعرفية الجوهرية التي حفل بها تاريخ الفلسفة الغربية، وخاصة منذ القرن السابع عشر حتى الآن في رحلة يستعرضها «ميشيل فوكوه Michel Foucault» في دراسته اللغوية Les Motset et Les Choses (1966)، والتي ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان «نظام الأشياء The Order of things» عام 1970 (وإن كان العنوان بالفرنسية أكثر تحديدا لموضوع الدراسة). ويبرز فوكوه في دراسته بعض التحولات المعرفية الأساسية التي صاحبتها تغيرات جوهرية في نظرتنا إلى اللغة. فحتى القرن السادس عشر كانت العلاقة بين الكلمة والشيء الذي تشير إليه، أو بين الدال والمدلول، علاقة تشابه، وكان يصعب تأكيد المعرفة من دون وجود رابطة حقيقية بين طرفي العلامة. ومع التحول المعرفي التالي (Episteme) الذي امتد طوال العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية، أي طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر، تحول التشابه Resemblance، المفترض بين الدال والمدلول إلى التصوير أو التمثيل Representation وهو درجة أكثر تعقيدا قليلا في العلاقة بين طرفي العلامة. في هاتين المرحلتين كانت عملية الدلالة تحكمها علاقة من التكافؤ بين الدال والمدلول. لكن التحول المعرفي التالي في نهاية القرن الثامن عشر والذي فتح الباب أمام الاستخدامات البلاغية والرمزية للغة غير طبيعية، تلك العلاقة القائمة على الدلالة المباشرة والصريحة Denotation، ولم تعد اللغة مجموعة من الرموز أو الدالات التقليدية التي تمارس معها آليات المنطق الأرسطي نشاطها، لتحديد الواقع والتدليل عليه عن طريق قنوات الحواس. مع التحول المعرفي الجديد نقترب من مفهوم اللغة كنظام له وحدته وتماسكه الخاصان به، وهو نظام يختلف جوهريا عن استخدام اللغة، «لم تعد اللغة تتكون فقط من ممثلات وأصوات تقوم بدورها بتمثيل

المثلات»[3]. ثم يخلص فوكوه في مرحلة متأخرة من كتابه إلى أن اللغة «تتكون أيضا من عناصر شكلية يجمعها نسق، عناصر تفرض على الأصوات والمقاطع والجذور تنظيما ليس تمثيليا»[4]. كانت تطورات الفكر الفلسفي الغربي عبر ثلاثة قرون والتحولات المعرفية التي صاحبت ذلك التطور تشير كلها في اتجاه واحد حتمي، وهو ظهور الدراسة اللغوية كعلم مستقل بذاته، له قوانينه وقواعده التي تحكم عمل عالم اللغة الذي يستخدم أدوات المنهج التجريبي في علمية لا تقل، إن لم تكن تزيد، عن علمية الدراسات النفسية التي كانت قد أكدت وجودها. وهكذا شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين نشر كتاب «فردينان دي سوسيرCours de Linguistes» عام 1915، والذي يمثل عددا من محاضرات المفكر السويسري كان قد ألقاها على طلابه قبل ذلك بسنوات. لقد أصبحت الظروف في الواقع مهيأة لظهور ما يسمى بالنموذج اللغوي الذي سيتكفل البنيويون فيما بعد بتطويره ليصبح أساس المقاربة النقدية (البنيوية) للنصوص الأدبية، وهو نموذج يشرح «بيرمان» معالمه الأساسية:

إننا بهذا نتجه نحو «النموذج اللغوي» للبنيويين. إن نظريتهم عن عدم وجود مرجعية لجميع اللغات يقصد بها فك مفارقة الخارج /الداخل، وتخطي نظرية ازدواجية الحقيقة أو المعرفة، وتفسير إبداعية اللغة من خلال الخصائص الشكلية لبنائها ذاته[5].

من المؤثرات المبكرة التي تركت بصمات واضحة في الفكر البنيوي في مرحلة نضجه فيما بعد الشكلية الروسية، التي سادت الساحة الأدبية في روسيا الثورة لبضع سنوات في العشرينيات من هذا القرن. وبرغم تباين الآراء حول هذا التأثير الذي ينفيه بعض مؤرخي النقد ويؤكده البعض الآخر إلا أن الثابت أن الحديث عن «الكلية Holism»، والتركيز البنيوي على طريقة الدلالة وليس معنى الدلالة جاءت تطويرا بنيويا لنفس الأفكار عند الشكليين الروس. لقد دفع انبهار الشكليين بإنجازات العلم والتكنولوجيا إلى تبني صورة الآلة كمدخل لتحليل النص في محاولة لاكتشاف العلاقات بين مكوناته، ومحاولة اكتشاف المبادئ العامة التي تحكم الاستخدام الأدبي للغة من نظم الجملة Syntax في البنى الروائية، والاستبدالات Paradigms الشعرية. أي أن الشكليين في حقيقة الأمر هم الذين بدءوا التحرك في

اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، لكنهم في ذلك لم يرتدوا أبدا مسوح علماء اللغة، وإن كانت اللغة نقطة انطلاقهم في تأسيس ما سموه بعلم الأدب. والنقلة من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي فيما بعد تعد تطبيقا مبكرا نسبيا لأفكار سوسير حول الفارق بين اللغة والكلام، وقد هيأت لهم أن حلمهم بتأسيس علم الأدب أصبح في متناول أيديهم. فاللغة، عند سوسير، هي مجموعة القواعد المتفق عليها والتي تحكم استخداماتها، بينما يكون الكلام Speech (Parole بالفرنسية) هو تجسيد هذه القواعد والقوانين في موقف بعينه. أي أن اللغة هي النظام الكلي الذي يحكم العلاقات بين البنى الصغرى في الاستخدام العادي لها، وقد تجسد طموح الشكليين الروس في تحقيق نفس العلاقة بين أدبية الأدب، أو ما يجعل الأدب أدبا، والنصوص الأدبية الفردية التي تحكمها البنى العامة أو النظام العام للإبداع داخل النوع الأدبي الواحد Genre. ويرى «بيتر شتاينر» أحد الدارسين المتميزين للشكلية الروسية، أن المرحلة الثالثة من تطور الشكلية الروسية، أي بعد تخطيها سطحية التعامل مع النص الأدبي كما يتعامل السائق الذي لا يعرف شيئا عن الميكانيكا مع «موتور» السيارة، تجسد التبني الأخير من جانب الشكليين الروس لاستعارة النسق System ومحاولة فهم النصوص الأدبية باعتبارها نتاج النسق الأدبي العام، أو ما يسمى بالنسق الشارح Meta-System.

في أحيان كثيرة يجيء حديث الشكليين الروس قريبا جدا من آراء «بنديتو كروتشي» في بداية القرن عن العلاقة بين الكل والجزء وكيف تحدد قيمة الكل قيمة أجزائه، وهو المبدأ الذي سوف يلعب دورا محوريا بعد ذلك بسنوات قليلة عند النقاد الجدد الذين يؤكدون الوحدة العضوية للنصر. يقول «سكافتيموف Aleksandr Skaftymov» في معرض حديثه عن وحدة العمل الأدبي: «إن عناصر علم النفس والتاريخ والاجتماع، إلى آخر ذلك، والتي يحتويها العمل في أحيان كثيرة لا تهمنا في حد ذاتها، لكن ما يهمنا هو الدفعة التي تحققها داخل وحدة الكل»[6]. لكن ذلك الاقتراب الواضح من «كلية» كروتشي وعضوية بروكس خداع إلى درجة كبيرة، أو على الأقل فإن تلك الكلية بالمعنى الذي يقصده النقاد الجدد ليست هي ما يثير اهتمام الشكليين. إن الوحدة التي تهمهم هي العلاقة بين النص كنظام أصغر

والنظام العام الذي يحكم قواعد الكتابة في هذا النوع، وهذا ما يؤكده «سكافتيموف» نفسه:

إن الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن طبيعة موضوع يكتب لتحديد هدف ما يتحتم عليها أن تنظر إلى ذلك الموضوع باعتباره وحدة. بعد ذلك يتم التعبير عن هذا المفهوم عن طريق وصف العلاقات بين العناصر المكونة للموضوع والنسق العام لعمليات التوافق والإخضاع الموجودة داخل الكل[7].

ويخلص «شتاينر» بعد مناقشة بعض أفكار الشكلي الروسي «تينيانوف Tynjanov» إلى تأكيد انتماء النص الفردي إلى نسق أو نظام عام يحدد أهداف النص وقيمته، وهو في هذا يردد بعض أصداء تذكرنا بآراء كروتشي عن الكل والجزء من ناحية، ومفهوم الوحدة العضوية والتقاليد عند إليوت والنقاد الجدد من ناحية أخرى. لكنها مجرد أصداء لا تحجب الصوت الأساسي للشكلية الروسية: حيث إن اللغة نظام كلي أو نسق عام، إذن يستطيع الأدب أن يؤسس نسقه العام الخاص به، بل إن هذا النسق قائم بالفعل وإن كان لم يكتشف بعد:

إن التشابه بين اللغة والأدب واضح. إن هوية كل حقيقة أدبية تحددها مجموعة من المعايير نسميها أنواعا Geners أو مدارس أو أساليب تاريخية.

حتى القول بأن الكلام أدبي يحدده وجود عادة اجتماعية نسميها «الأدب»، ومن ثم يتساءل «تينيانوف» هل ما يسمى بالدراسة الأصيلة لعمل أدبي ما . . . خارج علاقته بالنسق الأدبي ممكنة؟ والإجابة بالنفي. «إن مثل هذه الدراسة المنعزلة لعمل ما ليست سوى تجريد يشبه تجريد عنصر فردي من العمل». إن العمل الأدبي يرتبط برباط لا انفصام له بالنسق الأدبي، ويفقد هويته خارج ذلك السياق[8].

على هذا الأساس لا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلية الروسية، بل يذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة. وقد كان «تينيانوف» أول من استخدم لفظة «بنية» في السنوات المبكرة من العشرينيات، وتبعه «رومان ياكبسون» الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929. وبرغم انتماء ياكبسون إلى تيار شكلي رفض الاتجاه المبكر بين الشكليين الروس لعزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه، كما فعل «إيخنبوم»، إلا أنه ينظر إلى الشكلية

بصفة عامة باعتبارها بنيوية مبكرة. ففي محاضرة له عن الشكليين الروس ألقاها عام 1935 يتحدث عن العنصر الغالب The dominant، والذي يمثل محورا جوهريا في فكر «باختين» الشكلي المتأخر والبنيوي المتقدم. العنصر الغالب بالنسبة لياكبسون هو المكون الذي يحقق تركيز العمل الأدبي ويعمق تماسك بنائه، بل إنه في حقيقة الأمر النظام الكلي في عصر من العصور، أو في أعمال كاتب ما، أو داخل نوع أدبي أو فني بعينه، هو جوهر النسق.

لكن الحديث عن «رومان ياكبسون» ينقلنا إلى النسخة الأخرى من الشكلية الروسية، ونعني بها الشكلية التي تقبلت التغيرات السياسية والاقتصادية الجديدة التي جاءت بها الثورة وابتعدت عن جماليات «شلوفسكي» و «إيخنبوم». وربما يكون من المفيد هنا، وقبل الانتقال إلى مناقشة ثنائية الخارج والداخل كما تتعامل معها تنويعات البنيوية الأدبية، أن نتوقف قليلا لتحديد جماليات الشكلية التي ثار عليها ياكبسون، ويحدد إيخنبوم هذه الجماليات في مقال بعنوان «المناخ الأدبي» نشر لأول مرة عام 1929، ثم أعيد نشره بالإنجليزية عام 1972 ضمن مختارات من الدراسات النقدية الروسية بعنوان Readings in Russian Poetics. برغم اشتراك الشكليين الجماليين في المبدأ العام الذي أكده ياكبسون منذ عام 1921 بأن وظيفة علم الأدب الذي انشغل الشكليون، على اختلاف مشاربهم، بتأسيسه، هي أدبية الأدب Literariness، إلا أنهم ينقسمون حول علاقة الأدب بالخارج. مجموعة الشكليين الروس الذين نأوا بأنفسهم عن التغيرات الجذرية الجديدة التي جاءت بها الثورة أنكروا علاقة الداخل بالخارج، في هذا الصدد يحمل «إيخنبوم» على أتباع علم اجتماع الأدب ويرفض في وضوح ربط الأدب كنظام بأي أنظمة أخرى غريبة عليه:

لقد تبنى أتباع «اجتماع الأدب» البحث الميتافيزيقي عن المبادئ الأولى للتطور الأدبي والأشكال الأدبية، وكان أمامهم احتمالان، كلاهما تم اختباره وأثبتا عجزهما عن إنشاء أي نظام أدبي تاريخي: 1- تحليل الأعمال الأدبية من وجهة نظر الأيديولوجية الطبقية للكاتب... و 2- الاشتقاق القائم على السبب والنتيجة للأعمال والأساليب الأدبية من الأشكال الاجتماعية-الاقتصادية-الزراعية-الصناعية للعصر(9).

ثم يمضي إيخنبوم بعد ذلك ليؤكد أن هذا الربط يعتبر اختزالا مخلا

بالنص الأدبي:

إن الأدب، شأنه شأن أي نظام معين للأشياء، لا يتولد من حقائق تنتمي لأنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى هذه الحقائق. إن العلاقات بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الغريبة عليه لا يمكن ببساطة أن تكون علاقات سببية، لكنها يمكن أن تكون فقط علاقة تقابل أو تفاعل أو ارتباط أو شرطية[15].

في مقابل ذلك التركيز على البناء الداخلي للنص ودراسته من وجهة نظر فونولوجية يرى أتباع الجناح الآخر مثل «رومان ياكبسون»، أنه برغم استقلالية البناء اللغوي للنص فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلا كاملا عن البنى التحتية التي تشكل الثقافة ووعي الكاتب، أي أننا لا نستطيع أن ندرس أو نحلل العمل الأدبي بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي. هذا الجناح من الشكليين الروس هم الذين سيصمدون لفترة طويلة بعد أن يضطر الشكليون الجماليون للانسحاب من الساحة النقدية، حينما بدأت الثورة بعد تولي ستالين السلطة في فرض أيديولوجيتها على الثقافة، وهم أيضا الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنيوي فيما بعد. وقد سبق أن أشرنا إلى أن أحد جوانب التناقض أو حتى الجدل داخل المشروع البنيوي ذاته، يرجع إلى هذا التوتر الدائم بين دعاة الداخل والخارج، وأن استقبال الثقافات المختلفة للبنيوية كانت تحدده درجة اقتراب النسخة البنيوية من أحد طرفي الثنائية، فالفرنسيون يرحبون بالبنيوية في التزامها الماركسي، والأمريكيون يستقبلونها في فتور مفضلين عليها ذاتية الوجودية.

ولنا هنا وقفة لا بد منها مع جوهر الفكر الماركسي في نظرته إلى الأدب، وهي نظرة ضرورية لفهم بعض المبادئ البنيوية، وبصرف النظر عن التوتر الدائر بين جناحي البنيوية الرئيسيين والتناقضات التي تصاحب محاولات التوفيق بينهما خاصة في العالم العربي، فإننا لا نستطيع تجاهل التأثير الذي مارسته الماركسية لما يقرب من نصف قرن على المشروع البنيوي، برغم ما قد يقوم به بعض النقاد من عكس للمقولة بالحديث عن تأثير البنيوية في الماركسية، وهذه مغالطة تاريخية تؤكدها أفكار «ياكبسون» و «لوكاش» و «جولدمان» و «جيمسون» ثم «إيجلتون»، الذين لا نستطيع القول

بأن بنيويتهم الأدبية واللغوية حددت مسار تفكيرهم الماركسي. وسوف نورد هنا نموذجا واحدا فقط لهذا القول الذي لا يخلو من غرابة: «لقد سيطرت البنيوية على الحياة الفكرية لأوروبا خلال الستينيات من القرن العشرين، ولم ينج النقد الماركسي من هذه البيئة الفكرية. إن كلا المذهبين يرى أن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعي، فالماركسيون يعتقدون أن الأفراد حمالون للمكانات في النظام الاجتماعي وليسوا أحرارا. أما البنيويون فيعتقدون أن التصرفات والكلام الفردي ليس لهما معنى بمعزل عن أنساق الدلالة التي تولدها»[11].

والغريب في هذا الرأي أن القول بأن البنيويين يعتقدون أن التصرفات والكلام الفردي ليس لهما معنى بمعزل عن أنساق الدلالة التي تولدها يعني ببساطة أن البنيويين، حسب هذا القول، يربطون بين الأدب كأحد مكونات البنية الفوقية والواقع الخارجي كأحد مكونات البنية التحتية. هذا الربط الصريح بين النص كداخل والواقع كخارج لا يقوم به البنيوي باعتباره بنيويا- فالشريحة الغالبة من البنيويين غير اليساريين لا يتفقون مع هذا الرأي-بل باعتباره ماركسيا بالدرجة الأولى. الماركسية إذن هي القوة التي أثرت في البنيوية وليس النقيض، والأغرب من هذا أن الكاتب يؤكد مقولتنا الأخيرة في جملته التالية مباشرة: «ذلك أن البنيويين ينظرون إلى تلك البنى باعتبارها أنساقا أزلية timeless وذاتية التنظيم self-regulating، بينما يراها الماركسيون باعتبارها تاريخية ومتغيرة ومليئة بالتناقضات»[12]. فالبنيويون الذين ينظرون إلى تلك البنى باعتبارها لا تعرف الزمن هم الغالبية غير الماركسية. أما الماركسيون، تحت تأثير الفكر الماركسي، فينظرون إليها باعتبارها تاريخية، وهو ما سوف يمثل موضوع الجدل الرئيسي بين الفئتين حول طبيعة البنية وهل هي synchronic أو diachronic، لا زمانية أو زمانية، استبدالية أم تعاقبية. والمقصود باللازمانية هنا أنها خارج الزمن، أي وقتية، ومن الطريف هنا ذكر تلك الواقعة الغريبة حينما رفضت سلطات جامعة كمبردج العتيدة في عام 1980، تعيين أحد الأساتذة البنيويين لا لأنه بنيوي، بل لأن بنيويته بها لمسة من الماركسية التي اكتسبها من تأثير كتابات «جاك لاكان» في التحليل النفسي. مرة أخرى الفكر الماركسي هو الذي أثر في البنيوية وليس النقيض.

ومن ثم، فنحن لا نستطيع دراسة بنيوية «لوكاش» و «ياكبسوند و

«جولدمان» و «إيجلتون» و «جيمسون» بمعزل عن مفهوم ماركس عن الفن ووظيفته، وبرغم أن ماركس لم يطور في الواقع نظرية خاصة به عن الفن، إلا أن أفكاره المتناثرة في كتاباته تمثل نقطة الارتكاز للواقعية الاشتراكية أولا ثم البنيوية ثانيا. ومن هذه الشذرات المتناثرة، والمتناقضة أحيانا، يخلص النقاد الماركسيون إلى مقولتين أساسيتين يعتبرونهما جوهر فكر ماركس عن الفن، المقولة الأولى عن البنية التحتية والبنية الفوقية، والثانية هي العلاقة بين الوعي والوجود.

يصف ماركس في أحد أعماله البنية الفوقية والبنية التحتية في صورة مجاز معماري ويحدد العلاقة بينهما. البنية الفوقية في مفهومه هي الأيديولوجيا والدين والسياسة والثقافة والقانون، أما البنية التحتية أو القاعدة فهي القوى الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات المتغيرة بينهما، من صراع طبقي مستمر بين قوى مسيطرة (رأس المال) وقوى مطحونة مقهورة (الطبقة العاملة). في ظل هذا المفهوم فإن مكونات البنية الفوقية لا تنشأ من فراغ ولا يمكن دراستها بمعزل عن البنية التحتية التي تحددها وتحكم حركتها. من هنا لا نستطيع أن نناقش الثقافة، أو أي ظاهرة ثقافية، كالأدب مثلا، بمعزل عن القوى التي تحكم النظام الاجتماعي والاقتصادي والظروف التاريخية التي تقرر حياة البشر المادية، وفي هذا لا تختلف الثقافة في ارتباطها بقوى البنية التحتية عن الأنظمة الأخرى التي تشكل البنية الفوقية. وهنا تأتي أهمية المقولة الماركسية الثانية التي تعتبر نتيجة منطقية للمقولة الأولى، فالمقولة الثانية تقول «ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، على النقيض، إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم»، وهي مقولة لا تحتاج إلى إيضاح أو تفسير، خاصة حينما ننظر إليها كنتيجة للمقولة الأولى عن تأثير البنية التحتية في البنية الفوقية بمكوناتها المختلفة. ما يهمنا هنا أن القول بأن وعي البشر يحدده وجودهم الاجتماعي يعكس مبدأ هيجليا مهما:

لقد أقنعنا هيجل وأتباعه في الفلسفة الألمانية بأن العالم يحكمه الفكر، وأن مسار التاريخ هو الكشف الجدلي البطيء عن قوانين العقل، وأن الوجود المادي تعبير عن جوهر روحي غير مادي. وقد آمن الناس بأن أفكارهم وحياتهم الثقافية ونظمهم القانونية ودياناتهم من خلق العقل البشري والعقل

الإلهي، اللذين يجب النظر إليهما باعتبارهما مرشدين فوق المحاسبة للحياة البشرية. لكن ماركس يعكس الصيغة قائلا بأن كل الأنظمة أو الأنساق الذهنية (الأيديولوجية) نتاج الوجود الاجتماعي والاقتصادي الفعلي. إن الاهتمامات المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة تحدد نظرة الناس إلى الوجود الإنساني، على المستويين الفردي والجمعي، فالأنظمة القانونية مثلا ليست التعبير الخالص عن العقل البشري أو الإلهي، بل إنها تعكس في النهاية مصالح الطبقة المسيطرة في حقب تاريخية معينة[13].

هاتان هما المقولتان الأساسيتان لـ ماركس اللتان وضعهما النقاد الماركسيون نصب أعينهم، سواء كانوا من أتباع الواقعية الاشتراكية أو البنيوية، ابتداء بـ «جورج لوكاش» وانتهاء بـ «تيري إيجلتون»، وقد يكون من المفيد هنا أن نستعرض معا، وفي عجالة، تجليات هاتين المقولتين في فكر بعض أقطاب البنيوية الذين تبنوا النهج الماركسي في تعاملهم مع الأدب. وسوف نتوقف عند ثلاثة من أبرز أقطاب البنيوية في نسختها الماركسية، وهم «جورج لوكاش» وتلميذه الروماني «لوسيان جولدمان» ثم الإنجليزي «تيري إيجلتون» كنماذج بارزة تغطي فترة التأثير الماركسي منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم. إن الجميع يتفقون على عدم الفصل بين البنية الفوقية، مع مفردات الثقافة، والبنية التحتية، مع الأخذ في الاعتبار أن ذلك التأثير لا يقتصر على الثقافة وحدها، لأن البنية التحتية «تقرر حدود بنية ووظيفة الأ نساق الاجتماعية الأخرى، أو البنى العليا للقانون والتعليم والسياسية والحياة الأسرية والدين»[14]. بالنسبة للبنيويين هناك اتفاق واضح على الخطوط العامة لنوع البنيوية التي ينادون بها، وهي خطوط تبدأ كلها، بدرجات ضئيلة التفاوت، داخل الفكر الماركسي. فهم مثلا يتجاهلون بعض الآراء المبكرة لماركس والتي عبر عنها في كتاباته السابقة لكتاب «رأس المال» (1860)، لأن مؤسس الماركسية في المرحلة المبكرة تحدث عن الحرية وتحقيق الذات. لكنه ابتداء بـ «رأس المال» تحول إلى جبرية مذهبية واضحة أبعدته كثيرا وبصورة نهائية عن الذات الديكارتية والرومانسية، وقربته من مقولته الأساسية بأن الوجود الاجتماعي للبشر هو الذي يشكل وعيهم وليس النقيض. وحينما يحتضن البنيويون تلك المقولة يدخلون عليها تعديلا جذريا يحل جبرية اللغة محل جبرية الاقتصاد.

لوكاش وتلميذه جولدمان على سبيل المثال ينتميان إلى ما يسمى في تاريخ الأدب بالمدرسة الماركسية الهيجلية التي ارتبطت باسم ماركس، في مرحلة نضجه الفكري بعد «رأس المال» برغم رفضه لعدد كبير من مقولات هيجل، وقد كانت أهم مقولات الفيلسوف الألماني هي القول بأن الشكل ليس خاصية فردية، وأن كل مضمون، كما سيؤكد لوكاش في السنوات الأولى من القرن العشرين، يفرض الشكل الخاص به، ومن ثم فإن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب. وبما كان المضمون يتغير بتغير الحقب التاريخية وتغير رؤية الفنان للعالم، فإن الشكل أيضا يتغير مع تغير المضمون. وهذا ما يعنيه القول بأن «كل مضمون يفرض الشكل الخاص به»، في نفس الوقت فإن ذلك الربط بين الشكل والمضمون يقيم العلاقة الماركسية بين البنية الفوقية والبنية التحتية، فتغير العلاقات بين القوى الاقتصادية في المجتمع، بين رأس المال والعمل يحدد شكل البنى الفوقية، بما في ذلك الشكل الأدبي.

وهذا ما يؤكده تيري إيجلتون الماركسي المعتدل الذي يحاول طوال الوقت تحديد منطقة وسط بين المبالغات والتناقضات، فالفن، فيما تراه الماركسية، جزء من «البنية الفوقية» للمجتمع. إنه (بتكييف نقوم به فيما بعد) جزء من أيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها... ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما غامضا، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها. إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم، وما دامت كذلك فهي تنطوي على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة في رؤية العالم... إن البشر ليسوا أحرارا في اختيار علاقاتهم الاجتماعية، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية، ترتبط بطبيعة التطور في نمط إنتاجهم الاقتصادي ومرحلته على السواء[15].

في ختام الحديث عن تأثير الشكلية الروسية والفكر الماركسي في المشروع البنيوي وتحديد مساره إلى حد كبير، نعود إلى نقطة البداية وهي روح العصر أو المزاج الثقافي العام منذ عشرينيات هذا القرن لإعادة تأكيد أن البنيوية، كمشروع نقدي، لم تنشأ من فراغ، فالتيارات والمذاهب النقدية لا تنشأ أبدا من فراغ، وإذا كانت أبرز جوانب المشروع البنيوي، في جميع

مراحل تطوره، هي النظرة الكلية holism في مقابل النظرة المجزأة atomism فإن ذلك لا يمكن فصله عن روح العصر والمزاج الثقافي. إن البنيوية في تركيزها على أهمية النظام أو النسق العام للنوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، كانت تستجيب لاتجاهات معاصرة غالبة، وهو ما يؤكده سوسير وياكبسون وباحثون آخرون مثل عالم الأصوات الروسي N.S. Trubetzoy الذي يلخص منجزات دراسته اللغوية عام 1933 قائلا:

إن الفونولوجيا المعاصرة تتسم فوق كل شيء ببنيويتها وعالميتها المنظمة.. . إن العصر الذي نعيش فيه يتسم بالميل في كل الأنظمة العلمية إلى إحلال البنيوية محل الجزئية atomism، والعالمية محل الفردية (بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمات بالطبع) يمكن ملاحظة هذا الاتجاه في علوم الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا وعلم النفس والاقتصاد... الخ[16].

برغم أن البنيويين يؤكدون أن نقطة البداية للمشروع البنيوي هي رفض النقد الجديد بسبب أرستقراطيته التي جعلت منه نقد النخبة من ناحية، وفشله في تطوير نظام لغوي كلي أو نظرية للغة من ناحية أخرى، فإنهم في حقيقة الأمر طوروا بعض مقولات النقد الجديد في ضوء اهتماماتهم اللغوية الجديدة. وكما أشرنا من قبل، قد يكون من الصعب تحديد مدرسة نقدية خالصة أو نقية تنفصل انفصالا تاما عن الإنجازات النقدية السابقة، والبنيوية لا تختلف في هذا عن المدارس النقدية الأخرى. من هنا يمكن تحديد بعض جوانب التأثير الواضحة للنقد الجديد في المشروع النقدي البنيوي:

والشبه واضح-على الخصوص-بين النقد الجديد... والنقد البنيوي... بل إن النقد البنيوي سمي أيضا بالنقد الجديد، كما أن اصطلاح البنية ظل شائعا بين النقاد الجدد في أمريكا، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواصفات الفنية = المؤسسة) في الأدب، على حين يؤكد النقاد الجدد- مخلصين لتراثهم الأنجلوسكسوني الذي يهتم بالواقع المحسوس المجرب- جانب النص الأدبي كعمل له تفرده وذاتيته، قبل أن يصبح في الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية، أو بين الأعمال الأدبية كلها. ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الأدب...

عما يسمى بالواقع الخارجي أو الحقائق الفكرية. فالعمل الأدبي عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه، أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية[17].

في محاولة تحديد بعض نقاط التأثير والتطوير تبرز أسماء نقاد ثلاثة هم «رتشاردز» و «بروكس» ثم «فراي». الأول يمثل البدايات الأولى للنقد الجديد مع التأثر الواضح بالدراسات النفسية الجديدة، التي لم يفلت من تأثيرها ناقد منذ بداية القرن العشرين بطريقة أو بأخرى، بما في ذلك النقاد الحداثيون وما بعد الحداثيين، والثاني يمثل مرحلة متأخرة وناضجة في تطور النقد الجديد. أما الثالث فينتمي إلى تلك المرحلة المفصلية بين النقد الجديد والبنيوية، ويضع قدما راسخة في مدرسة وقدما في الأخرى.

مما لا شك فيه أن رتشاردز أثار الاهتمام منذ بداية العشرينيات في الجانب النفسي من العملية الإبداعية والطبيعة النفسية لوظيفة اللغة. ربما يصعب هنا الحديث عن أوجه تشابه عريضة ومحددة، لكن الثابت أن رتشاردز في تحديده لطبيعة الإبداع تحدث عن فرض نظام على الدوافع المتنازعة أو المتعارضة، وهما أمران سوف يكتسبان أهمية خاصة عند البنيويين. ولم يكن في تلك الاهتمامات الجديدة للنقد الأدبي ما يثير الغرابة، فالنقاد الجدد، وأولهم رتشاردز، والبنيويون بعد ذلك بثلاثة عقود، كانوا من إفراز نفس المزاج الحداثي الأدبي. والواقع أن رتشاردز خصص مساحة كبيرة من كتابيه المبكرين: معنى المعنى The Meaning of Meaning (1923) الذي اشترك في كتابته مع «أوجدن C.K. Ogden»، ومبادئ النقد الأدبي Principles of Literary Criticism (1925) للحديث عن اللغة والمعنى، وهو في أثناء ذلك يؤكد مقولتين مهمتين: 1- الشعر لغة. 2- اللغة معنى في شفرة. لكن ذلك لا يعني أن أفكاره اقتربت من أفكار «سوسير» المعروفة آنذاك أو آراء ياكبسون حول اللغة كنظام نحوي عام وكامل. في تلك الفترة المبكرة كان القول بوجود نسق أو نظام كلي للغة غير مقبول بعد من جانب العقل الأنجلوساكسوني. ومن ثم، فإن النظام اللغوي الذي كان يقصده رتشاردز آنذاك هو النظام الفردي داخل عقل الشاعر المبدع، لذلك لم يشغل رتشاردز نفسه كثيرا بأسئلة حول طبيعة اللغة كنظام بقدر اهتمامه بطبيعة اللغة في الشعر، وهو ما يبعده كثيرا عن نظرية اللغة المتكاملة التي

سيطورها علماء اللغة والتي ستكون أساس البنيوية الأدبية فيما بعد. لقد كانت القاعدة اللغوية لآراء رتشاردز مهلهلة، كما يقول «جودسون»:

حينما تطلع النقاد الجدد في إنجلترا وأمريكا إلى رتشاردز بحثا عن حس لغوي يسترشدون به اكتشفوا أن قاعدته اللغوية مهلهلة، مجرد نسيج من الـ fabrications. إن النقد الجديد الذي شكل قراءة جيلين سوف يواجه، في بنيوية السبعينيات، بصور من اللغة لم يكن ليتخيلها، ومع ذلك فقد كانت جذورها تضرب في الحداثة التي رحبت بالتفكير في أمور اللغة في أماكن أخرى، ثم إن شهرتها قامت على القراءة اللصيقة.. . إن النقد الجديد استفاد في لحظاته الملهمة من الصعاب الخاصة باللغة الشعرية، لكن ما يؤكده هو الهوية الاجتماعية للغة الشعرية-العلاقة بين لغة الشعر واللغة عامة(18).

ربما يكون من أبرز إسهامات «رتشاردز» في التمهيد المبكر للبنيوية إثارته لفكرة الأضداد أو الدوافع المتعارضة وربطه للقيمة-التي تحتل مكانا بارزا في مذهبه النقدي-بقدرة وحدة التخيل على تحقيق توازن بين الأضداد أو توافق بين الدوافع المتعارضة. إن التعارضات الثنائية binary oppositions، سوف تحتل مركزا محوريا في فلسفة المشروع البنيوي مع فارق أساسي. فبينما يوكل رتشاردز لوحدة التخيل مهمة التوفيق بين الأضداد ويؤسس «قيمة» القصيدة على النجاح أو الفشل في تحقيق ذلك التوافق، فإن البنيويين، كما سنرى فيما بعد، في جهودهم لتحديد العلاقات بين البنى الصغرى المكونة للقصيدة، يعتدون بالتعارضات الثنائية مثل ساخن/بارد، مطبوخ/نيئ، مضيء/مظلم، والتي لا تتم دلالة واحدة منها دون حضور الأخرى، لا بهدف فرض توازن أو توافق عليها، بل لإبقائها قائمة كمصدر للدلالة. ويبقى لرتشاردز في الواقع فضل السبق في الربط بين المتقابلات والمعنى في العصر الحديث. أما وحدة التخيل عند كل من رتشاردز وبروكس فهي الوحدة التي تحقق وحدة القصيدة من ناحية، واستقلالها عن الخارج من ناحية أخرى. وبرغم أن كلا من رتشاردز وبروكس في الواقع يرجعان في كتابيهما المبكرين مبادئ النقد الأدبي والشعر الحديث والتقاليد لنفس الفقرة من الفصل الرابع عشر من كتاب كوليردج Biographia Literaria، التي تتحدث عن عملية التركيب أو التوليف synthesis التي يقوم بها خيال الشاعر

إلا أن الحديث عن «الوحدة» لم يكتسب أهمية واضحة إلا في القرن العشرين. كان البحث عن الوحدة والقوانين العامة من خصائص العصر الحديث في ظل إنجازات العلم والتكنولوجيا. ثم إن الوحدة عند كل من رتشاردز وبروكس ترتبط باستقلالية البناء الفني ودراسته من داخله حسب قوانينه هو. أما الوحدة التي يفرضها الخيال عند شاعر مثل كوليردج فلم تؤد إلى نفس الاستقلالية بسبب الربط الرومانسي بين النص وذات الشاعر المبدع. ولهذا، وبرغم التشابه بين مقولة كوليردج ومقولة كل من رتشاردز وبروكس فإن مقولة الناقدين الآخرين في الواقع تقربهما من البنيوية أكثر من الرومانسية. إن بروكس، في تأكيده للوحدة العضوية للقصيدة، يؤكد الروح الجديدة لعلم القرن العشرين الذي «لا يطيق التناقض».

برغم أن الوحدة التي يتحدث عنها رتشاردز وبروكس ما زالت بعيدة عن الوحدة اللغوية كأساس للدلالة عند البنيويين، وهي وحدة يؤسسها الناقد البنيوي بين البنى الصغرى للنص من ناحية، وبين تلك الوحدة النصية والنسق أو النظام العام الذي يفترض البنيويون جميعا وبلا استثناء وجودها المسبق من ناحية أخرى، فإننا لا نستطيع القول بأن النقاد الجدد لم يكونوا واعين بها. إن المرء يتوقف في دهشة عند بعض الإرهاصات الواضحة عند رتشاردز الذي يقترب بشكل صريح ومباشر من مفهوم البنية العامة عند ناعوم تشومسكي مثلا، عن اشتراك البشر جميعا في «نحو عام» يمكن الفرد من الاستخدام الخلاق للغته، لكن ذلك الإرهاص بالقانون أو النسق العام عند رتشاردز يجيء في مرحلة متأخرة نسبيا، بعد أن تحول عن ذاتية السنوات المبكرة إلى جبرية تشاؤمية فرضتها الأزمة الاقتصادية (1929-1934)، وإحساس إنسان العصر بالإحباط أمام فشل العلم والتكنولوجيا في تحقيق السعادة للإنسان وانتهاء ذلك الوهج التفاؤلي المبكر. يواجهنا رتشاردز الجديد بتلك الإرهاصات البنيوية المبكرة في فلسفة البلاغة Philosophy of Rhetoric (1936):

إن الأشياء، باختصار، أمثلة لقوانين، وكما قال برادلي، فإن التداعيات associations تتزاوج فقط مع العموميات universals، ومن هذه القوانين، من أنماط التشابه المتكررة، في عقولنا وفي العالم، يتكون نسيج معانينا وهو العالم، وليس من النسخ المعادة للانطباعات الفردية الماضية[19].

إذا كان تأثير رتشاردز وإليوت وبروكس في البنيوية يفتح باب الجدل والاختلاف، فإن الثابت أن «نورثورب فراي» الناقد الجديد بمعنى معين قد مهد للبنيوية، وأن تأثره بالدراسات اللغوية من جهة، وتأثيره في البنيوية الأدبية من جهة أخرى، يتخطى مرحلة الإرهاصات العامة ويدخل دائرة اليقين، ولا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا إن كتابه «تشريح النقد» (1957) يعتبر دراسة بنيوية مبكرة وإن كان، في نفس الوقت، لا يبتعد كثيرا عن النقد الجديد ومقولاته الأساسية، وحديثه عن العلاقة بين النص الأدبي والنصوص الأدبية الأخرى من نفس النوع يجعل منه نقطة التقاء واضحة تماما بين «تقاليد» النقد الجديد و «النظام أو النسق العام» عند البنيوية. إنه «يتصرف كناقد جديد حينما يحاول اكتشاف البنى الأدبية الشاملة التي تنسحب تحتها بنى الأعمال الفردية، وهو بهذا يقترب كثيرا من مفهوم التقاليد... ويمكن القول بأن فراي قام بقراءة لصيقة للأدب ذاته باعتباره نصا واحدا. في نفس الوقت، فهو، وبصورة فريدة، ناقد بنيوي، حيث إنه يرى أنه لا يوجد عنصر واحد في النظام يمكن فهمه كاملا دون أن نعرف مكانه في النظام»[20].

البنيوية الأدبية إذن لم تنشأ من فراغ، ولم تكن تمردا كاملا على القديم دون تمييز، وإذا كان يحلو للبنيويين أن ينظروا إلى البنيوية الأدبية باعتبارها صنو البنيوية اللغوية المتخصصة التي كانت قد وصلت إلى أوج ازدهارها في الخمسينيات والستينيات، فإن الواقع يؤكد أنها، شأن أي مدرسة نقدية أخرى، جاءت امتدادا للمدارس التي رفضتها، وتطويرا للأفكار التي ادعت التمرد عليها. مرة أخرى لقد كانت المدارس والمذاهب النقدية، منذ عصر النقاد الأول حتى الآن، تتطور على شكل دوائر يكون فيها تداخل المحيطات أكبر بكثير من تباعدها، ولم تكن البنيوية استثناء من تلك القاعدة.

بعد هذا المدخل عن المؤثرات أصبحنا جاهزين لإلقاء نظرة أكثر قربا على المشروع البنيوي ذاته.

ثانيا: البنيوية:

أ-النموذج اللغوي:

سبق أن أشرنا في أكثر من موضع حتى الآن إلى أن البنيوية الأدبية

ارتبطت في نشأتها بالبنيوية اللغوية التي أسسها «فردينان دي سوسير» في السنوات الأولى من القرن الحالي. والواقع أن البنيوية اللغوية تحدد هوية البنيوية الأدبية، وتعين مسارها منذ البداية إلى النهاية، وهي، في نفس الوقت، المسؤولة بالدرجة الأولى والأخيرة عن قصور البنيوية الذي سنخصص له مكانا في نهاية الفصل الحالي. من هنا، فإن المدخل المنطقي، بل الوحيد، لدراسة البنيوية الأدبية، يمر ببوابة البنيوية اللغوية التي يحدد ملامحها «إميل بنفنستي» في دراسته عن اللغويات:

إذا سلمنا بأن اللغة نسق، يصبح الأمر هو تحليل بنائها structure. إن كل نظام، وحيث إنه يتكون من وحدات تؤثر في بعضها البعض، يختلف عن الأنساق الأخرى بفضل الترتيبات الداخلية لهذه الوحدات، ترتيبات تمثل بناءها. بعض التركيبات combinations متكررة، وبعضها نادر إلى حد كبير، بينما البعض الآخر، وهو ممكن نظريا، لا يتحقق أبدا. إن تصور لغة ما (أو كل جزء من لغة، مثل صوتياتها phonetic أو المورفولوجيا الخاصة بها... الخ) باعتبارها نسقا ينظمه بناء يجب الكشف عنه ووصفه، يعتبر تبنيا لوجهة النظر البنيوية[21].

وحتى نفهم ما حدث فيما بعد ذلك في النسق البنيوي الأدبي فإننا سنتوقف عند تعريف «بنفنستي» في محاولة لتبسيطه وإبراز أركانه-ألم نقل منذ البداية أننا سنرتكب خطيئة التبسيط؟ التعريف هنا يبدأ من نقطة النهائية، من اللغة كنسق، والمقصود هنا أن للغة، أي لغة، نسقا أو نظاما كليا، وهو بذلك يفترض أننا في تعاملنا مع سياق لغوي فردي سوف نبحث عن خصائص النسق الأصغر أو الأنساق الصغرى، في علاقتها بعضها بالبعض وفي علاقتها بالنسق أو النظام الكلي، وهو ما ينتقل إليه عالم اللغة في بقية التعريف. ونحن في دراستنا للأنساق الصغرى (بناء النص اللغوي) نهتم في التحليل الأخير، وعن طريق دراسة الأنساق الصغرى، بالكشف عن النسق أو النظام الكلي الذي يفترض وجوده وانتماء النص اللغوي إليه. تلك هي البنيوية اللغوية في أبسط تعريفاتها وأكثرها دقة في نفس الوقت.

هذا المفهوم للبنيوية اللغوية التي أسسها سوسير هو المفهوم الذي تبناه أقطاب البنيوية الأدبية جميعا، بصرف النظر عن انتماءاتهم السياسية

والأمزجة الثقافية التي ينتمون إليها. وقد كانت الفوارق بين الاتجاهات البنيوية منذ البداية حتى النهاية فوارق تحددها حركة البندول في انتقاله بين الداخل والخارج، أي في التركيز أو عدم التركيز على القيمة الإحالية أو المرجعية referential للغة النص الأدبي. هذه الحركة المستمرة بين قطبي الخارج والداخل هي ما تسميه حكمت الخطيب بالمبالغتين: «قد تبالغ الواقعية ليصل بها منطق هذه المبالغة إلى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه، في اتجاه المرجع (الواقع ؟)، الذي تغيب فيه ومعه خصوصية النص. وقد تبالغ الأديبة (في اتجاهاتها المختلفة) ليصل بها منطق هذه المبالغة إلى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه، في اتجاه النص، الذي تغيب شكليته المرجع»[22].

ليس معنى ذلك أن البنيوية اللغوية أدت إلى ظهور البنيوية الأدبية فقط، فقد كان للنموذج البنيوي اللغوي تأثير واضح في المكونات الأخرى للثقافة، أو البنية الفوقية بكاملها، وهو ما يؤكده شولز: «يجب التسليم بحقيقة أن المنهج البنيوي ليس ملكية خاصة بالأدب-على النقيض-فإن جذوره تقع في العلوم الاجتماعية (اللغويات والأنثروبولوجيا) وأن تطبيقه ذاته على الأدب يتوقف على العلاقة بين لغة الأدب واللغة العامة»[23]. إن القول بانسحاب النموذج البنيوي على الدراسات الأنثروبولوجية حقيقة تاريخية تؤكدها دراسات ليفي شتراوس وتحليله للأساطير، مستخدما النموذج البنيوي اللغوي ومطورا له، حتى قبل تطبيقه في الدراسات النقدية.

لكن التعريف الذي قدمه «بنفنستي»، برغم دقته، يغفل الإشارة الصريحة إلى الهدف من التحليل البنيوي، وإن كان يلمح إليه بصورة غير مباشرة. إن هدف التحليل البنيوي، في النموذج اللغوي الأساس، يتحدث عن العلاقات بين وحدات أو بنى العمل الفردي من ناحية، وعلاقتها مع النظام أو النسق اللغوي العام، من ناحية أخرى. وفي محاولة تحديد هذه العلاقات بنوعيها فإن اللغوي البنيوي يركز على كيفية تحقيق الدلالة وكيف يحدد النظام الكلي قدرة البنى الصغيرة على الدلالة. لكنه لا يكترث كثيرا للدلالة نفسها، فليست من مهام اللغوي البنيوي التوقف عند أكثر من «كيف» يتم تحقيق الدلالة. في هذا تكتب نبيلة إبراهيم، وإن كانت كلماتها فضفاضة بحيث تنسحب على البنى اللغوية والأدبية دون تمييز واضح بين الاثنين، وذلك لحسن الحظ يخدم غرضنا أكثر مما يضر به:

فالبناء لا يبحث محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي، وفي وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها بالبعض، سواء كانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية[24].

ب-الثنائيتان:

إن اللغة، بالنسبة لمؤسس البنيوية اللغوية، شكل وليست مادة، ومن ثم، فإن شتراوس حينما يطبق مقولة سوسير الأساسية حول التركيز على العلاقات بين الأنساق على الشكل وليس المادة، يقوم بتحديد الخطوات التفصيلية للتحليل اللغوي، وهو تحليل ضروري قبل الانتقال إلى دراسة علاقة اللغة بالأنساق الأخرى، تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو أنثروبولوجية. بداية يجب أن يركز التحليل اللغوي على الداخل، على الوظائف الداخلية للأنساق الصغرى في علاقتها بعضها ببعض. ثانيا، يجب تقسيم التعبير اللغوي إلى عدد محدد من العناصر. ثالثا، عناصر اللغة تحددها علاقاتها المتبادلة، وهذه العلاقات استبدالية synchromic يمكن على أساسها لعنصر أن يحل محل عنصر أو عناصر أخرى، وتعاقبية diachronic بين عناصر تجتمع معا في نفس الوقت.

حينما يتبنى البنيويون الأدبيون البنيوية اللغوية يرثون النموذج اللغوي بسلبياته كاملة، وأبرزها، بالطبع، ذلك الانشغال الكامل بالكيف دون المعنى. ولا يشذ البنيويون الماركسيون عن ذلك رغم محاولاتهم المستمرة لتحديد منطقة وسط يحققون فيها نوعا من التزاوج المستحيل أو الصعب، على أقل تقدير بين استقلالية البنية اللغوية وقدرتها على أداء وظيفتها الدلالية في علاقتها مع البنى اللغوية الأخرى داخل النص الأدبي، من ناحية، وارتباطها بعناصر البنية التحتية من قوى الإنتاج والصراع الطبقي، من ناحية أخرى. وهكذا، حينما ننتقل إلى مقاربة نص أدبي ما من منظور بنيوي فإن همنا الأول والأساسي هو البنى والوحدات اللغوية في علاقتها بعضها بالبعض من ناحية، وفي علاقتها بالنظام الكلي الذي يفرضه النوع من ناحية أخرى. التركيز إذن يكون على الدالات، أما الدلالات فلا تهم الناقد البنيوي كثيرا،

وربما يكون النموذج الذي لا يملك القارئ أن يتجاهله هو نموذج القراءة البنيوية المثالية من وجهة نظر «رولان بارت». وترتبط أهمية ذلك النموذج بأهمية «بارت» نفسه، باعتباره من أبرز مؤسسي البنيوية كما نعرفها، ولأنه يساري النزعة، ثم لأنه، من ناحية ثالثة، يجمع في حياته العملية جميع مشاكل البنيوية الأدبية وتناقضاتها، وهي تناقضات كان بارت نفسه أول من أدركها فتحول بسهولة إلى داعية مبكر للتفكيك. ويقدم «جون ستوروك john Sturrock» نسخة بارت من البنيوية الأدبية في تعاملها مع النص بكل مبالغاتها وبكل الميراث الثقيل الذي ورثته من النموذج البنيوي اللغوي قائلا: «إن النص نوع من الكرنفال اللفظي تكون فيه اللغة في إجازة من مهام الحياة اليومية الصاخبة. إن العمل اللغوي ينتج مشهدا لغويا، والمطلوب من القارئ أن يستمتع بذلك المشهد أو المنظر في حد ذاته بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة. إن النص ينتج في الواقع عن الدالات وترك المدلولات تهتم بنفسها، ذاك هو شعر الفكر»[25].

لقد أدرك البنيويون الأوائل، ياكبسون وجولدمان على سبيل المثال، خطورة المنزلق الذي يقودهم إليه التبني الكامل للبنيوية اللغوية، وهو المنزلق الذي يتمثل فيما وصل إليه مفهوم البنيوية عند «رولان بارت» حينما يدعو القارئ للتمتع بالمشهد اللغوي الذي ينتجه النص بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة، فالدالات مغلقة مستقلة عن ذلك الواقع. وزاد من إحساس هؤلاء بخطورة ذلك المنزلق انتماؤهم السياسي الماركسي الذي يرفض ذلك الترف الجمالي الذي عاشوه عن كثب مع الشكليين الروس، وقد أشرنا من قبل إلى رفض البنيويين الماركسيين للشكلية الروسية لنفس هذا السبب، وكيف اعتبروا، فيما بعد، سارتر ماركسيا مرتدا حينما قادته وجوديته للخروج على الالتزام الماركسي بربط البنى الثقافية بالبنى التحتية في جبرية تكبت الذات وتكبل سرية الفرد. أي أننا في حقيقة الأمر نواجه ثنائية واضحة تضعنا في مواجهة نسختين متباينتين للبنيوية. النسخة الأولى أفرزها اللغويون الأوروبيون الشرقيون الذين طوروا بعض المفاهيم السوسيرية وعدلوا في البعض الآخر في ضوء التزامهم الماركسي. لكنهم كانوا أكثر توفيقا في تعاملهم مع ليفي شتراوس الذي لا تبدو بنيويته اللغوية في مواضع كثيرة غريبة على الربط الماركسي بين البنية الفوقية والبنية التحتية.

بل إنه في الواقع يتبنى في برنامجه اللغوي المبكر الذي طوره في أثناء الحرب العالمية الثانية الخطوات الأربع للتحليل البنيوي، التي حددها عالم الصوتيات الروسي «تروبتسكوي Troubetzkoy» في مقال مبكر له نشر عام 1933. والخطوات الأربع، كما يذكرها شتراوس في مقاله الافتتاحي الذي يبدأ به حياته العلمية، هي: 1- البحث البنيوي يدرس البنى التحتية اللاواعية للظواهر وليس طبقاتها الظاهرة أو الواعية؛ 2- يتعامل مع الألفاظ في علاقاتها بعضها بالبعض وليس باعتبارها كيانات مستقلة؛ 3- إنه يركز دائما على الأنظمة أو الأنساق ؛ 4- إنه يؤسس القوانين العامة مستخدما الاستقراء أو الاستدلال لتحديد الهوية المطلقة لهذه القوانين[26]. نحن إذن أمام نسختين للبنيوية الأدبية تحددهما حكمت الخطيب في دراستها عن البنيوية على أنهما:

الشكلية أو البنيوية في اتجاهها النقدي الأدبي الشكلاني، الذي عزل النص، وأغفل مسألة المرجع، مكتفيا بالنظر في عناصر البنية، وفي نظام حركة هذه العناصر، أو البنيوية التوفيقية التي قال أصحابها بالعزل المؤقت للنص، ثم راحوا يقيمون العلاقة بين ما أوصلهم إليه تفكيك البنية المعزولة من نتائج من جهة، وبين الواقع الاجتماعي من جهة أخرى، وهم في ذلك يقفون أمام منزلقين: منزلق الثنائية، ومنزلق البنية المغلقة[27].

لكن «بيرمان» يدخل إلى الصورة بنيوية ثالثة حينما يقسم البنيوية الأولى لحكمت الخطيب، وهي البنيوية التي تعزل النص عن الخارج وتنظر في عناصر البنى من الداخل في تجاهل صريح للمرجع الخارجي، إلى بنيويتين، البنيوية الأولى، كما يرى «بيرمان»، لا تختلف عن بنيوية فراي، فهي «تدرس العمل كجزء من نسق أكبر وأنه لا يملك معنى مستقلا عن النسق ككل»، والنسق الأكبر الذي يقصده «بيرمان» هو النسق الأدبي الذي يفترض وجوده للنوع، وليس نسقا غريبا على الأدب، كما في النسخة الماركسية. أما البنيوية الثانية «فتنظر إلى العمل الأدبي ذاته باعتباره نسقا [مستقلا] (دون أن تنفي بالقطع انتماءه إلى وعضويته في نسق أدبي أكبر) بحيث يصبح بمقدور كل عمل أدبي أن يوضح بطريقته الخاصة نظرية اللغة والوظيفة الأدبية»[28]، وإن كان هذا التقسيم الثانوي الأخير لا يثير الكثير من الاهتمام أمام الانفصام الحقيقي والجاد بين نسختي البنيوية الأساسيتين. وهو انفصام

يؤدي بأتباع البنيوية الماركسية إلى اتهام أتباع المعسكر الآخر بالرجعية، وبأتباع المعسكر الثاني الذي ينظر في بنية النص الأدبي من ناحية نظامه الداخلي وعلاقته بالنظام الأدبي العام فقط، وليس بأي أنظمة أخرى من أنظمة البنية التحتية، إلى اتهام أصحاب المذهب الأول بالرجعية.

هذا الانفصام يمثل جوهر أزمة البنيوية التي دفعت بعض أتباعها ومنظريها إلى التحول عنها إلى ما بعد البنيوية، فالوجه الأول الذي يكتفي بالنظر في العلاقات الداخلية بين مكونات النسق الأدبي يقترب كثيرا من النقد الجديد الذي رفع شعار دراسة العمل من داخله، مع فارق بسيط وجوهري، وهو أنه في الوقت الذي يرى فيه النقاد الجدد أن التحليل الداخلي للنص وإبراز الوحدة العضوية بين مكوناته لم يتوقف أبدا عند «كيف» تؤدي الوحدات وظيفتها، بل إنه يحدد المعنى الذي يقدمه النص. أما هنا فإن خطورة المذهب البنيوي تتمثل في تحوله إلى تدريب لغوي يتوقف عند تحديد العلاقات بين العلامات والبنى المكونة للنص وكيف تعمل، دون كثير اهتمام بالمعنى، وهذا موقف يهدد بتحويل البنيوية إلى موقف بدأ ثوريا ثم عاد إلى نقطة البداية، وهي النقد الجديد، مع الأخذ في الاعتبار أن ذلك النقد الجديد قام بمهمة التحليل بصورة أكثر كفاءة وأقل «عبثية».

أما الوجه الثاني فقد وقع أصحابه في مأزق أكثر خطورة وتعقيدا، فالبنيويون الماركسيون وجدوا أنفسهم في موقف لا يحسدون عليه. لقد تبنوا النموذج البنيوي اللغوي الذي يقوم على تأكيد استقلالية بنية النص، وفي نفس الوقت فإن التزامهم الماركسي يفرض عليهم تأكيد العلاقة بين النص كنسق والأنساق الأخرى غير الأدبية التي تؤثر في تشكيل الثقافة، وكان عليهم البحث طوال الوقت عن مخرج يتمثل في جسر بين طرفي هذه الثنائية المربكة. كانت تلك في الواقع أبعاد أزمة ياكبسون وجولدمان والبنيويين العرب.

في المرحلة المبكرة من حياة ياكبسون العلمية مثلا، وبفعل التأثير القوي لكل من أفكار سوسير في اللغة وآراء الشكليين الروس حول جماليات الأدب، جاءت أفكاره دون ازدواجية. نادى آنذاك بأن الإشارة الصوتية، برغم ارتباطها بالمشار إليه، لا ترتبط بالمشار إليه بنفس الدرجة التي قصدها لوك، فالكلمة أو الإشارة الصوتية لها قيمة في حد ذاتها، مستقلة عن

المرجع. كان هذا، بالنسبة لـ ياكبسون، هو الأساس الذي يقوم عليه الشعر، وفي تلك المرحلة أيضا لم يبتعد ياكبسون عن نظرية سوسير حول المتقابلات الثنائية binary oppositions. لكن الثورة الروسية سرعان ما امتدت جذورها في التربة الثقافية الروسية وفرضت جماليات خاصة بها تحول إليها ياكبسون. وهكذا غير موقفه من استقلال الكلمة أو الدال إلى الربط القوي بين اللغة والمعنى، بين الدال والمدلول، إلى درجة تخطت بكثير نظرية لوك.

وفي مرحلة لاحقة وانطلاقا من نفس موقف ياكبسون، يطور «لوسيان جولدمان» هذه العلاقة بين النسق الداخلي للنص والأنساق الخارجية غير الأدبية والتي تدخل في تشكيل الثقافة. في ذلك السياق قدم جولدمان مفهوم البنية النظيرة homologue الذي ينظر إلى بنية النص الأدبي باعتبارها بنية مناظرة لبنية خارجية، هي البنية الفكرية والثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي، ومن ثم فإن وظيفة الناقد في تحليله للنص أن يقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة. وهكذا تنفى، منطقيا، استقلالية النسق الأدبي الذي يشكل نسق النص، مما يعني، منطقيا أيضا، انتفاء الثنائية. ولكن هاتين النتيجتين المنطقيتين تختفيان من فكر البنيويين الماركسيين اللذين يريدون إمساك العصا من وسطها. فهم، من ناحية، يتمسكون بالمقولات الأساسية لنظرية سوسير عن اللغة. فالعلامة بالنسبة لسوسير اعتباطية على أساس أنه لا توجد علاقة خارجية بين صوت الكلمة والمفهوم الذي تدل عليه. «إن النسق باعتباره كلا موحدا، هو نقطة البداية التي يمكن انطلاقا منها... تحديد العناصر المكونة له»[29]. إن محتوى الكلمة لا يحدده، في التحليل الأخير، ما تحتويه بل ما يوجد خارجها[30]. وما يوجد خارجها هنا عند سوسير لا يقصد به أي أنساق خارجية غريبة على النسق الأدبي، بل بقية النسق، أي أن معنى الكلمة تحدده علاقتها ببقية الوحدات داخل السياق. ومن ناحية أخرى، ينادي البنيويون الماركسيون بوجود علاقة بين النسق الأدبي والأنساق الأخرى غير الأدبية مثل الأنساق الاقتصادية والاجتماعية.

وربما تكون دراسة حكمت الخطيب حول البنيوية أكثر الدراسات العربية تجسيدا لهذه الحيرة والارتباك بين طرفي الثنائية. فهي أيضا تحاول تحقيق تزاوج مستحيل بين نقيضين، وهي محاولة لا يملك الإنسان أمام فشلها إلا

أن يتعاطف مع الباحثة في مهمتها المستحيلة.

إن موقفها المبدئي واضح وليس فيه لبس أو ارتباك. فمهمة الناقد العربي المعاصر يحددها التزامه، من وجهة نظرها، بالبنيوية في نسختها الماركسية: «إن تحليل النص وإنتاج معرفة بنيته، أي كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل مهم، ولكنه عمل غير كاف. ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضا، ومطروح على المنهج البنيوي النقدي»[31]. ثم يبدأ الارتباك والإرباك معا حينما تحدد الخطيب مهام الناقد البنيوي أو الممارسة البنيوية. وبرغم أنها لا تحدد بالضبط أي بنيوية تعني، إلا أن السياق، ومحاولاتها التالية لإيجاد جسر توفيقي بين هذه البنيوية التي تحدد وظيفتها والالتزام الماركسي تؤكد أنها لا تتحدث إلا عن بنيوية واحدة، وهي البنيوية الماركسية أو التوليدية. فكيف تعرف وظيفتها ؟ ترى الخطيب أن البنيوية تمارس، أولا وقبل كل شيء، نوعا من النقد الداخلي immanent، وترفض النظر خارج النص أو مجموعة النصوص التي تتعامل معها بحثا عن تفسير لبنيتها. إن قيمة شخصية ما في مسرحية، على سبيل المثال، يتم تقديرها بنفس الطريقة التي يمكن أن يستخدمها المرء لتقدير قيمة كلمة في لغة معينة، عن طريق المقارنة، لا مع العالم خارج المسرحية، بل مع اقتصاد المسرحية ذاتها [وليس اقتصاد السوق!!، مع الشخصيات الأخرى التي تضمها. إن الاختلافات بين الشخصيات هي المفتاح لأهميتها الدرامية، وكورديليا المحبة المراعية للواجب سوف تفتقر إلى كل التعريف لو أنها كانت طفلة وحيدة، وحرمناها المفارقات المتوافرة أمام القارئ لمسرحية لير في شخصيتي جونريل وريجان[32].

إن حكمت الخطيب هنا تتبنى موقف سوسير وتعريفه للبنيوية اللغوية دون تحريف. لكنها بذلك، وفي ضوء مقولتها عن أن ذلك الموقف السوسيري غير كاف وأنه يلزمنا أن نضع الدلالات داخل النص الأدبي في موقعها، من [سيرورة] البنية الثقافية من حيث هي [سيرورة] البنية الاجتماعية نفسها، تفتح الباب على مصراعيه أمام الثنائية المركبة: هل النص الأدبي بنية مغلقة مستقلة، أم بنية نظيرة لأنساق عامة أخرى ليست أدبية؟

تحاول حكمت الخطيب في أكثر من موقع في دراستها للبنيوية، وفي

تكرار يؤكد إصرارها، الخروج بالبنيوية الماركسية من مأزق الثنائية، وهو مأزق تدركه هي جيدا. ففي الصفحة التالية مباشرة لترديدها لمقولات سوسير اللغوية وسحبها لتلك المقولات اللغوية على النسق الأدبي من منظور بنيوي، تؤكد الخطيب أن النص «ليس داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه. (الخارج) هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا... وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما أسميه (الخارج) في النص. بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه، التطور في حضور هذه العلاقات في النص»[33]. بعد ذلك بصفحات ليست قليلة-وسوف التزم بترتيب كلمات حكمت الخطيب حسب تتابع ورودها في الكتاب تأكيدا لحرصها على إيجاد مخرج لمأزق البنيوية الماركسية-تعود إلى ترديد نفس المقولة السابقة بصورة شبه حرفية: «إن النص الأدبي، على تميزه واستقلاله، يتكون أو ينهض ويبني في مجال ثقافي هو نفسه-أي المجال الثقافي-موجود اجتماعي. وإن ما هو داخل في النص الأدبي هو، وفي معنى من معانيه، داخل»[34]. وتستطرد حكمت الخطيب في الصفحة التالية محددة معالم المخرج دون تغيير:

إن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل، أي بالنظر في النص الثقافي وربما الاجتماعي، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كتركيب لغوي نرى أنه، ولكي يكشف عمقها، يحتاج إلى إقامة هذه العلاقة بين داخل النص و «خارجه»، بينه وبين النصوص الأخرى.. . هكذا يبقى النص، في نظرنا، داخلا لا فرار له من خارج حاضر فيه. وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا «الخارج» في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النص. وتبقى العلاقة بين «خارج» وداخل حضورا لا يلغيه إهمال المنهج البنيوي له[35].

ربما يكون من المفيد، قبل مناقشة أزمة حكمت الخطيب في البحث عن مخرج من أزمة البنيوية الماركسية، أن نعيد تأكيد مقولتها الأخيرة التي تؤكد إدراك البنيويين الماركسيين أن الثنائية أو الحضور المتزامن، للداخل والخارج في النص الأدبي ليست من البنيوية كما يعرفها النقاد. فهي تعترف

صراحة بأن المنهج البنيوي يهمل الحضور المتزامن لكل من الداخل والخارج في النص الأدبي.

والآن فلنحاول تحديد معالم الحل التوفيقي الوسط الذي تقترحه الخطيب للخروج من ثنائية النقد الماركسي. الحل الذي تقترحه الناقدة لا يعدو أن يكون محاولة غير موفقة لإمساك العصا من منتصفها. فأركان الحل في بساطة شديدة تتمثل في: 1- بنية النص الأدبي تمثل نسقا مستقلا يمثل استقلال النسق اللغوي. 2- وظيفة الناقد البنيوي هي تحليل عناصر النسق الأدبي للنص من الداخل عن طريق إضاءة العلاقات أو التقابلات بالمعنى السوسيري بين تلك العناصر، من ناحية، وتحديد العلاقات بين نسق النص الفردي والنسق الأدبي العام للنوع من ناحية أخرى. 3- إن النسق الأدبي لا يمكن أن يكون نسقا داخليا مستقلا فقط (!!) ولكنه يمثل بنية نظيرة لبنى أو أنساق أخرى غير أدبية، وهي بنى تمثل في مجموعها الثقافة التي أفرزت النص أو النسق الأدبي الخاص. 4- على الناقد البنيوي أن يدرك الحضور المتزامن للداخل والخارج في النص: «هكذا يبقى النص، في نظرنا، داخلا لا فرار له من خارج حاضر فيه». إلى هنا-وأرجو أن يتسع لي صدر القارئ مؤقتا-لا يبدو أن هناك تناقضا بين مقولات حكمت الخطيب، بل لا توجد ثنائية. فالمقولتان 3- و 4- لا تتعارضان-كما قد يبدو على السطح-في حقيقة الأمر. فمن الذي يستطيع أن يختلف مع المقولة المنطقية بأن الشاعر أو المبدع لا يعيش في برج عاجي، أو أنه يعبر عن واقعه-بأشكال مختلفة-ويخاطب هذا الواقع. أي أن النص ببساطة شديدة، يفرزه النسق الثقافي. هذه بديهيات لا يملك أن يختلف عليها أحد. لكن حكمت الخطيب في توقفها عند هذه الخطوات لا تقدم حلا ولا تقيم جسرا بين طرفي الثنائية. خاصة أن الثنائية، في ضوء مقولاتها الأربع، غير قائمة أصلا. وهي في هذا، إما في مراوغة مقصودة أو تناس متعمد أو تجاهل محسوب، تتفادى المشكلة برمتها. فالحديث عن ضرورة «وعي» الناقد بالارتباط الذي لا انفصام له بين الداخل والخارج، بين النسق الأدبي وأنساق غير أدبية، لا خلاف عليه. لكن هذا ما لم تكتف به الواقعية الاشتراكية ولا البنيوية الماركسية. فالناقد، عند لوكاش وياكبسون وجولدمان يجب ألا يتوقف عند درجة «الوعي» بالعلاقة، ولا بد أن ينتقل إلى مرحلة تالية، وهي المقارنة ثم

إصدار الحكم القيمي على النسق الأدبي ومعناه.

هذه هي وظيفة الأدب كما حددها ماركس منذ البداية، وهي «تغيير» الواقع. وهو حلم ماركسي لا يمكن تحقيقه «بالوعي» فقط.

وتبقى الثنائية بين الداخل والخارج دون جسر مقنع أو علاقة مرضية مولدة تناقضات في تناقضات، بين البنيويين الماركسيين أنفسهم وبين البنيويين حسب المفهوم السوسيري. وقد توقفنا مع حكمت الخطيب لسببين: 1- إن دراستها عن البنيوية تجسد أزمة المشروع النقدي الغربي بصفة عامة، 2- إن هذه الدراسة المتخصصة، النظرية والتطبيقية، تجسد أزمة الحداثي العربي على وجه الخصوص، والمأزق الذي وضع نفسه فيه، حيث تختلط عنده الحداثة بما بعد الحداثة، وتختفي الخطوط الفاصلة بين البنيوية وما بعد البنيوية، ويتداخل عنده ما هو بنيوي مع ما هو تفكيكي ؛ لأنه يتبنى، عن وعي كامل، حداثة غربية ترتبط بأزمة الإنسان الغربي دون أن يعي أن أزمة الإنسان العربي مختلفة، وتستحق منا إفراز حداثة عربية ترتبط بالمشروع التنويري الذي لا يختلف على أهميته مفكر.

لكن ثنائية الذات والموضوع كانت عنصرا أكثر فاعلية في تحديد استقبال الثقافات المختلفة للبنيوية. إن دراسة البنيوية الأدبية تؤكد أنها، في نسختيها أو في نسخها الثلاث، لم تجمع في اتفاقها حول شيء قدر اتفاقها حول موضوعين اثنين: الأول أن بنية النص الأدبي، شأنها في ذلك شأن بنية اللغة، تمثل نسقا متكاملا بصرف النظر عن استقلال هذا النسق عن أي أنساق أخرى أو ارتباطه بها. الثاني، أن البنيوية هروب من الذات بل نقيض لها. وربما تصلح الرغبة التي عبر عنها رولان بارت في مرحلته البنيوية المبكرة «في بتر الأدب من الفرد»[35] لأن تكون شعارا يجمع البنيويين على اختلاف مشاربهم حول نقطة لقاء واضحة. لكن الأمر يتطلب منا وقفة قصيرة نحدد فيها الذات والموضوع قبل مناقشة موقف البنيويين منهما في بعض التفصيل.

إن الذات التي تحددها ثنائية «الذات-الموضوع» هي الذات الديكارتية العليا القادرة على تحقيق وتشكيل المعرفة الإنسانية، حينما تفشل الحواس ويتوقف دورها عند حدود الظاهر والمادي من ناحية، وتحقيق معرفة عليا لا تحتاج إلى استخدام أدوات المنهج التجريبي لإثبات صحتها من ناحية

أخرى. إن الذات التي ترفضها البنيوية هي الذات الفردية «بمعنى الكيان الواعي الشخصي الحافز والذي يعرف نفسه، كيان على اتصال بحقيقة يمكن الكشف عنها واكتشافها من خلال عملية ذهنية»(36). أما الموضوع بالنسبة للبنيويين فهو النسق أو النظام. في بعض الأحيان يتحدث عدد من البنيويين مثل بارت ولاكان وفوكوه عن ثنائية تختلف بعض الشيء عن الذات-الموضوع هي ثنائية الأنا-الآخر متأثرين في ذلك بدراسات فرويد النفسية. لكن تلك الثنائية لا تكتسب أهمية تذكر في البنيوية، وإن كانت ستلعب دورا أكبر في التفكيك فيما بعد. ما يهمنا هنا أن البنيويين، ومن بينهم بارت ولاكان وفوكوه، يتفقون على كبت الذات أو تفتيتها...

إن إجماع البنيويين على كبت الذات أو الهروب منها أو حتى تفتيتها لم ينشأ من فراغ، فقد اجتمعت تركيبة فريدة من العوامل الفلسفية واللغوية والنقدية بل السياسية أدت إلى أن الذات المستقلة لا تتفق مع الأفكار البنيوية الجديدة. فلسفيا، لقد أصبحت التجريبية هي البديل الجديد للشك مع بداية القرن العشرين. كانت ذاتية كانط المثالية التي ازدهرت في فترة الشك في المذهب التجريبي بسبب فشل الحواس، في تحقيق معرفة نهائية ويقينية قد أصبحت الأخرى موضوعا للشك بعد أن فشل العقل وحده، بمقولاته المنطقية المسبقة، في تفسير الوجود وتحقيق المعرفة. ثم جاءت النجاحات المذهلة للتطبيقات العلمية في القرن العشرين لتضع نهاية لسيادة العقل في مثالية كانط والذات في وجودية ديكارت. إذن مع صعود نجم البنيوية اللغوية أصبحت الذات محل شك جديد. وعاد الإنسان مرة أخرى إلى أحضان التجريبية التي أصبحت أيضا وسيلة الدراسات اللغوية ثم الأدبية فيما بعد لتحقيق درجة من العلمية. وتجدر الإشارة هنا، وإن كانت في غير موضعها، إلى أن التفكيك حينما يجيء سوف يكتسب شرعيته من موجة شك جديدة في كل من العقل والتجريبية.

لكن أعدى أعداء الذات يتمثل في جوهر المشروع البنيوي نفسه الذي لا يرى فقط أن النسق اللغوي أو الأدبي هو أساس التحليل البنيوي، بل إن النسق يسبق اللغة. وإذا كان للذات وجود في المشروع البنيوي فإنها الذات التي تكونها اللغة وتشكلها وليست الذات بمفهوم كانط أو ديكارت. «إن أقوى الروابط وأوضحها بين ما بعد البنيوية والبنيوية هي اتفاقهما على أن

الذات (the subject, mind,ego,cogito) ليست كيانا كارتي الملامح، لكنها تتشكل، وهذا التشكيل يتم عن طريق اللغة وداخلها»[37]. وفي كتاب Ecrits (1966) يتحدث لاكان في تحليل نفسي شائق عن الذات مستخدما الصورة الشهيرة للطفل في المرآة.

فالذات عند لاكان هي الرغبة التي تكبت منذ الطفولة وتحرم حرية التعبير عن نفسها، فالطفل في السن السابقة لاستخدام اللغة يقف أمام المرآة ويتخيل نفسه كيانا كليا موحدا، لكنه يمزق بين هذا الإحساس باكتمال الذات الذي تعكسه المرآة واعتماده على الآخر بصفة مستمرة، وهو اعتماد يرغمه على الخضوع لقيود متنوعة تزيد من تمزقه وتشوه صورته المتزايد في المرآة. ومن أبرز هذه القيود، بالإضافة إلى العلاقة الأوديبية التي قد نتفق أو لا نتفق معها، اللغة التي تسبق الطفل في وجودها، وهي لغة لا تعتبر فقط أداته الأولى لتحقيق المعرفة، بل إنها أيضا تحدد شكل عالمه وتحدد، فوق هذا وذاك، كينونته ذاتها، أي تحدد ذاته. فالطفل مجبر على الدخول في ذلك العالم الرمزي، ونعني به عالم اللغة التي تشكل بالتالي الذات ومعرفة الذات في آن واحد. وهكذا «لا تصبح الذات متكلمة بل متكلمة»[38]. وحيث إن نسق اللغة يسبق الذات ويشكلها فإن الأمر يبدو وكأن نسق اللغة «ينتظر مترقبا مولد كل طفل جديد حتى قبل أن يولد ليمسك به... ويحدد له مكانه ودوره وبالتالي هدفه النهائي الثابت»[39].

خلاصة القول، أن فكرة النظام الكلي الذي يسبق في وجوده الإبداعات الفردية، لغويا وأدبيا، وهو جوهر المشروع البنيوي، تتنافى مع الذات بالمفهومين المثالي والوجودي، وتتطلب، كما تقول حكمت الخطيب، عمليات تنازل مستمرة عن الذات، فاللغة ليست شيئا يقوم كل منا بإحضاره معه إلى هذا العالم لحظة الميلاد، لكنها مؤسسة ندخلها تدريجيا في الطفولة باعتبارها أكثر العناصر أهمية في أقلمتنا الاجتماعية... إن أي استخدام للغة للاتصال بالآخرين (أو حتى بأنفسنا)، تدخلنا بصورة حتمية في عملية التخلي عن جزء على الأقل من تفردنا. وعلى حد كلمات لاكان، يجب التخلي عن بعض الليبيدو من أجل النسق[40].

وإن كانت حكمت الخطيب، للأسف تمضي في جملة تالية لتضيق مفهوم النسق لتجعله النظام الاجتماعي، فتقصر مفهوم النسق عندها على التفسير

الماركسي للبنيوية. المهم أن الوعي بالنسق والأنساق التي تحكم البنى الصغرى يتعارض مع الذاتية ويفرض عليها عمليات تنازل تتسع دائرتها باتساع دائرة النسق، إذ يحدث قدر أكبر من خسارة الذات حينما يكون النظام الرمزي الذي نتنازل له ليس هو النظام المبدئي للغة، بل النظام الثانوي للأدب أو للخطاب بصفة عامة، حيث يتم فرض قيود أكثر، وأكثر قسوة عن طريق التقاليد لمنعنا من استخدام اللغة بالحرية التي نريد... ونتيجة لذلك فقد أصبحت البنيوية تمثل طريقة تفكير تعارض الذاتية»[41].

الكتاب، إذن، لا يكتبون، كما يقول رولان بارت، للتعبير عن ذواتهم، إنهم يملكون فقط القدرة على خلط أو تركيب كتابات موجودة بالفعل. إن ما يقوم به الكاتب هو تجميع هذه الكتابات وإعادة نشرها redploy، وهو في ذلك يستفيد من القاموس الضخم للغة والثقافة والذي يكون مكتوبا بالفعل قبل مجيئه. اللغة، مرة أخرى، تسبق الذات المبدعة.

هناك أيضا جناح بنيوي ينطلق في رفضه للذات الديكارتية من موقف سياسي واضح. النقاد الماركسيون، مثلا، يرون أن الأفكار الخاصة بتأكيد الذات وحرية الفرد روجت لها الرأسمالية الغربية، ومن هنا تحتضن البنيوية الماركسية الموقف المقابل، وهو إخضاع الذات لجبرية النظام. في فرنسا أيضا ارتبط رفض الذات بموقف سياسي واضح من البرجوازية الفرنسية. كان الفرنسيون، بعد فترة محافظة طويلة، قد تحولوا في بداية الستينيات إلى موقف يرفضون فيه الجمود من ناحية، والوجودية الجديدة التي روج لها سارتر طوال الخمسينيات من ناحية أخرى. وهكذا ظهر جيل من الفلاسفة والمحللين النفسيين الجدد مثل بارت ولاكان وفوكو يشتركون جميعا «في المشاعر القوية المعادية للبرجوازية، وهي المشاعر التقليدية بين المفكرين الفرنسيين الذين يمثل لهم البرجوازي عضوا فاسدا ممثلا (هكذا) للطبقة الوسطى، استطاع أن يخفي جشعه للمال والسلطة على أنهما فلسفة نبيلة لتطوير ليبرالي للذات... لقد فعل [لاكان] الكثير لإقناعنا بالتخلي عن أي اعتقاد نتمسك به باستقلال الذات ego، بل باعتباره أداة في المجتمع بل أداة تتحكم في كلماتنا وأفعالنا»[42]. لكن «روبرت شولز» يقدم تفسيرا أكثر عمومية من التفسير الماركسي الضيق الذي ينطلق فقط من العداء التقليدي للرأسمالية وكل ما يتصل بها. في ذلك التفسير الجديد يرى شولز أن

العداء للذات جزء من جوهر البنيوية ذاتها بصرف النظر عن لونها السياسي الخاص: «في الرؤية البنيوية للإنسان أدى الوعي الجديد بطبيعة اللغة وعمليات التفكير إلى وعي جديد بالعالمية الإنسانية. فالبنيوية، مع تابعها الضروري وهو التحويلية transformationalism، تعادي القومية والذاتية بصفة عامة»[43]. لكن أخطر أعداء الذات داخل المشروع البنيوي، بل أخطر أعداء المشروع البنيوي ذاته هو المنهج التجريبي بجبريته الجديدة، جبرية يمثل العلم أحد طرفيها، بينما تمثل جبرية البنى اللغوية والأنساق العامة طرفها الثاني. وهي جبرية ستؤدي في النهاية إلى تراجع البنيوية بعد سنوات قليلة من بدايتها، لتفسح الطريق أمام دورة جديدة للشك تعبر عن نفسها في مشروع نقدي جديد مختلف. ويضع «آرت بيرمان» النقاط فوق الحروف فيما يمكن اعتباره خاتمة، لا للحديث عن موقف البنيوية من الذات، بل للفصل الحالي بأكمله:

إن البنيوية، في بدايتها الأولى، تملك الصفات المتعددة التي يود النقاد الأدبيون أن يجدوها في نظرية نقدية:

المنهجية العلمية، نظرية للغة، وتحالف سياسي يساري. وبرغم ذلك فإن التجريبية الصارمة التي تقدمها البنيوية (سواء كانت خطأ أو صوابا) والجبرية الواضحة الناتجة عن نظرية يسارية للذات باعتبارها تكوينا، كل ذلك سرعان ما يؤدي إلى السخط والنقد والرفض[44].

جـ-البنية والنسق:

١- النسق اللغوي:

ربما تكون كلمات «بارت» في بداية دراسته المثيرة للجدل S/Z والتي نشرت عام 1970، أكثر الكلمات مناسبة لبداية مناقشة البنية والنسق، كما يراهما البنيويون على اختلاف مشاربهم. صحيح أن دراسة بارت لقصة بلزاك لا تندرج تحت الدراسات البنيوية، فهو أقرب في هذه المرحلة إلى التفكيك منه إلى البنيوية، وصحيح أن كلماته في هذا السياق تجيء رفضا للمقولة البنيوية الجوهرية عن العلاقة بين البنى الصغيرة والنظام الكلي للنص والنوع، ولكنه في رفضه الساخر هنا يحدد جوهر البنيوية في كلمات دقيقة قد يجد بعض المتحمسين للمشروع البنيوي صعوبة في تقبلها. يقول رولان بارت:

يقولون إن بعض البوذيين، بفضل صوفيتهم، يستطيعون الوصول إلى مرحلة يرون فيها بلدا كاملا في حبة فاصولياء. وهذا على وجه التحديد ما أراد المحللون الأوائل للقراءة recit أن يفعلوه: أي رؤية كل قصص العالم... في بنية واحدة مفردة. قالوا لأنفسهم: سوف نستخلص من كل رواية نموذجها، ومن هذه النماذج سوف نصوغ بناء روائيا عظيما سوف يطبق (بهدف التدقيق) على أي قصة قائمة-وتلك مهمة مرهقة... ثم إنها غير مطلوبة في نهاية الأمر، لأن النص عندئذ يفقد اختلافه[45].

من الواضح أن بارت التفكيكي يظهر في الجملة الأخيرة، حيث يعلن أن هذه المهمة التي يأخذ البنيويون على عاتقهم القيام بها غير مطلوبة وغير مرغوب فيها، لأنها سوف تفقد النص الأدبي المفرد «اختلافه»، وهي صفة ارتبطت بالتفكيكي الأكبر جاك دريدا طوال رحلته حتى الآن. فيما عدا ذلك، فإن وصف رولان بارت، برغم سخريته الواضحة، يحدد الموقف البنيوي المبدئي من العلاقة بين البنى الصغيرة والأنظمة أو الأنساق الكلية إلى حد كبير. إنه في الواقع يمارس هو الآخر عملية تبسيط لا تخل بجوهر البنيوية أو تحرف مقولاتها الأساسية. فالبنيويون في سعيهم الصوفي للوصول إلى معرفة يقينية، معرفة تقوم على أساس من التجريب العلمي وإعمال العقل والمنطق، يتحركون في طريق ذي اتجاهين: الاتجاه الأول-وما زلنا مع تبسيط بارت الدقيق-هو اتجاه النسق العام أو النظام الكلي، والآخر هو اتجاه الأنساق الفردية. إنهم يدرسون الأعمال الفردية ليستخلصوا من بناها الصغيرة التي ترتبط بعلاقات تحكمها قاعدة التضاد الثنائي binary opposition نموذجا أو نسقا فرديا واحدا. من دراسة هذه الأنساق الفردية يستخلصون نسقا عاما أو نظاما كليا ينتهي معه الاتجاه الأول للطريق. ثم يبدءون رحلتهم في الاتجاه المضاد منطلقين إلى تحليل النصوص الفردية ليطبقوه عليها، بهدف التأكد من مطابقتها للنسق العام أو خروجها عليه. هل أخل التبسيط إذن بجوهر البنيوية أو خرف مقولاتها ؟ لا أظن ذلك. وإن كان تحديد بارت-وليس التبسيط-يترك الباب مفتوحا أمام بعض الاختلافات في تعريف البنيوية، ولكنها اختلافات جانبية في غالب الأحيان ولا تقترب من الجوهر الذي حدده المفكر الفرنسي المتعدد المواهب والانتماءات.

ما هو إذن جوهر البنيوية الذي يقربنا منه بارت في لغته البسيطة؟ لا جدال في أن البنيوية اللغوية والأدبية، في صورها الماركسية وغير الماركسية، تقوم على فكرة النظام أو النسق: النسق الذي يحكم العلاقة بين المكونات الصغرى للنص من ناحية، والنسق الأكبر الذي يحكم العلاقة بين النسق الفردي للنص والنسق العام للنوع. كان ذلك موضوع الاجتهاد والجدل معا في المشروع البنيوي منذ السنوات الأولى من هذا القرن إلى أواخر الستينيات، حينما تراجعت البنيوية مفسحة الطريق أمام التفكيك. وسيكون الاجتهاد والجدل هما طرفي المحور الذي ستدور حوله دراستنا في الصفحات التالية في محاولتنا «لمقاربة» البنيوية. وحتى نحقق ذلك سوف نقوم برصد تطور المشروع البنيوي الرئيسي منذ بداية القرن حتى الستينيات، مع التوقف عند الروافد البارزة التي صبت في المجرى الرئيسي أو التفريعات التي انشقت عنه بين الحين والحين.

حينما قدم سوسير نظريته الجديدة عن البنيوية اللغوية، والتي كانت في شكل محاضرات قام عدد من تلامذته بجمعها عام ١٩١٥، في الكتاب الذي حمل اسمه وهو Course in General Linguistics لم ينطلق اللغوي السويسري من فراغ. كان المهتمون بالدراسات اللغوية والأدبية قد سئموا الواقعية التي سيطرت على حقل الدراسات الأدبية لفترة طويلة. وكانت أبرز عيوب الواقعية في الأدب، كما سيؤكد البنيويون في تمردهم عليها فيما بعد، أنها تعتبر اللغة أداة فقط لمعرفة الواقع. صحيح أننا في السنوات المبكرة من القرن العشرين كنا قد قطعنا شوطا كبيرا في نظرتنا إلى اللغة، شوطا ابتعدنا معه عن مفهوم المحاكاة الأرسطي، وعن شفافية اللغة باعتبارها أداة لنقل معرفتنا بالأشياء والمفاهيم سابقة الوجود. كانت الرمزية مثلا قد حققت بعض الثراء للغة والأدب عن طريق تحقيق درجة واضحة من التعقيد والمراوغة القائمة على توسيع الهوة بين الدال والمدلول، بالاستخدامات البلاغية والرمزية للغة. لكن اللغة، خاصة في ظل واقعية الرواية منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبا أبقت على إسار اللغة باعتبارها خادما أمينا للمعنى.

وهذا ما حدا بمفكر بنيوي متأخر مثل بارت إلى اعتبار الواقعية نقيض الفن anti-art. ويفسر «ستوروك» عداء البنيوية للواقعية قائلا بأنها تحول

الأدب إلى خادم للواقع، لأنها تتبنى وجهة نظر أداتية اللغة instrumental. فالواقعية تفترض سلفا أن اللغة شفافة، وأننا ننظر إلى الحياة من خلال الكلمات. إن الواقعية تركز على الدلالات على حساب الدالات، وترى أنه في أثناء عملية الكتابة الفعلية يسبق المعنى الصوت، وأن الكلمات التي يستخدمها الكاتب يكون قد تم تحديدها مقدما عن طريق المعنى الذي يراد توصيله[46].

تلك هي الخلفية الأساسية التي يجب وضع البنيوية أمامها منذ البداية. والبداية المتفق عليها هي دراسات سوسير اللغوية في بداية هذا القرن، عام 1915 على وجه التحديد. لكن المؤرخين في حقيقة الأمر يقفزون أربعين عاما-من دون تجاهل للمياه الكثيرة التي مرت تحت الجسر-ليقدموا بداية أخرى تتمثل في نشر كتاب كلود ليفي-شتراوس الأنثروبولوجيا البنيويةStructural Anthropology (1958). ومع ما في هذه الوثبة الزمانية من غرابة في بداية الأمر، إلا أنه سرعان ما يتضح منطقها المقنع القوي. إن دراسات سوسير تقدم في السنوات المبكرة النموذج اللغوي الذي كان تأثيره في الدراسات الأدبية سريعا وواضحا في الشرق والغرب على السواء، وإن كان تأثيره في البداية أكثر وضوحا في المعسكر الشرقي، حيث بدأت الشكلية الروسية في زخم قوي قبل أن تتراجع أمام الضغط الماركسي المعادي لجماليات الشكلية المباشرة، وحيث استفاد ياكبسون والبراغيون من كل دراسات سوسير اللغوية وجماليات الشكلية، ليقدموا لدارس الأدب مفردات «البنية» و «البنيوية» منذ منتصف العشرينيات. لكن النموذج السوسيري المبكر ظل حبيس النموذج اللغوي الذي يبحث في بنى وأنساق اللغة، وظلت الأصوات التالية التي تتحدث عن البنيوية الأدبية أصواتا مفردة، غير قادرة على تقديم معرفة متكاملة أو تشكيل تيار مؤثر. إلى أن جاءت دراسة ليفي-شتراوس لتحدث النقلة الحقيقية للنموذج اللغوي إلى أنساق أخرى غير اللغة. من هنا فإن كتاب الأنثروبولوجيا البنيوية كان هو الآخر نقطة بداية البنيوية غير اللغوية-من باب الدقة-تماما كما كان كتاب سوسير بداية للبنيوية اللغوية. هذا بالإضافة إلى أن ثمة عوامل كثيرة أجلت ظهور البنيوية الأدبية لبضعة عقود في أوروبا الغربية، التي انشغلت بالحرب العالمية الثانية ثم الوجودية، وفي أمريكا التي ازدهر فيها النقد الجديد وسيطر على الساحة

النقدية لمدة ثلاثة عقود على الأقل.

إن أبرز إنجازات سوسير والتي تحتل مركز الثقل في كتابه هي نظرية النظام أو النسق system اللغوي الذي يحكم الاستخدام الفردي للغة، هذا بالإضافة إلى تطوير مفهوم العلامة sign اللغوية بشقيها، الدال signifier والمدلول signified. لكن الحديث عن العلامة له مكان آخر في هذا الفصل. ويبقى الإنجاز الأول، وهو نظرية الأنساق اللغوية. وهنا نحتاج إلى تعريف النسق. إن تعريف النسق بسيط ومراوغ في نفس الوقت. وربما يساعد في فهم النسق الإشارة إلى منطق النسق أولا، كما يقدمه روبرت شولز:

يجب أن نؤكد أن النسق اللغوي ليس وجودا محسوسا. فاللغة الإنجليزية ليست في العالم أكثر من وجود قوانين الحركة في العالم. ولكي تكون موضوعا للدراسة يجب بناء لغة ما، أو نموذج لها، من شواهد الكلام الفردي. إن أهمية هذا المبدأ للدراسات البنيوية الأخرى بالغ الأهمية. إن أي نظام إنساني، لكي يصبح علما، يجب أن ينتقل من الظواهر التي يسجلها إلى النسق الذي يحكمها، من الكلام إلى اللغة. وفي اللغة بالطبع لا معنى لأي تصوت بالنسبة لمتحدث ينقصه النسق اللغوي الذي يحكم معناه. وما يعنيه هذا بالنسبة للأدب بالغ الأهمية، إذ لا يمكن لمنطوق أدبي، لعمل أدبي، أن يكون له معنى إذا افتقدنا الإحساس بالنسق الأدبي الذي ينتمي إليه[47].

خلاصة ما يقوله شولز هو: حيث إن نسق اللغة ليس شيئا ماديا محسوسا، شأنه في ذلك شأن قوانين الحركة، فإن ما نستطيع أن نبدأ به دراستنا لأي لغة هو شواهد الكلام الفردي، نسجلها ونرصدها ونحللها، ثم ننتقل بعد ذلك من مرحلة الرصد والتسجيل إلى الضبط، إلى وضع القواعد العامة التي تحكم الكلام. هذا هو النسق وهذه هي اللغة. وحينما نصل إلى النسق فإن تطبيقه على الكلام، على الحالات الفردية لاستخدام اللغة، هو الذي يعطي الكلام معنى، ومن دون هذا النسق يصبح الكلام أصواتا بلا دلالة أو معنى. نفس الشيء بالنسبة للنسق الأدبي، حيث يكسب ذلك النسق العام الأعمال الفردية دلالتها ومعناها.

النسق إذن هو مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة. ولما كان النسق تشترك في إنتاجه الظروف والقوى الاجتماعية والثقافية من ناحية، والإنتاج الفردي للنوع من ناحية

أخرى، وهو إنتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة، فإن النسق ليس نظاما ثابتا وجامدا. إنه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغير يتكيف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية. أي إنه في الوقت الذي يحتفظ فيه ببنيته المنتظمة يغير ملامحه عن طريق التكيف المستمر مع المستجدات الاجتماعية والثقافية.

بعد محاولة تعريف النسق لنعد الآن إلى نقطة-بل نقطتي-البداية: بداية الاهتمام بالنسق اللغوي على يد «فردينان دي سوسير» في دراسته اللغوية، ثم نقطة البداية الثانية حينما طبق «ليفي-شتراوس»، بعد ذلك بأربعين عاما، النموذج اللغوي على محيط غير اللغة وهو الدراسة الأنثروبولوجية، وبذلك فتح الباب على مصراعيه أمام تطبيق ذلك النموذج اللغوي على مجالات أخرى للدراسة، ومن بينها الأدب بطبيعة الأمر. وإن كان ذلك لا يعني أنه لم تحدث محاولات لتطبيق ذلك النموذج في مجال الأدب في الفترة ما بين النقطتين. ذاك هو موضوع دراستنا في الصفحات التالية: تطبيق النموذج اللغوي لإنشاء نموذج أدبي يحدد نسقه أو أنساقه، وهي مرحلة نبدأها بمناقشة النموذج الأساسي، وهو النموذج اللغوي. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا نتحدث في هذه المرحلة عن النسق والأنساق فقط، أما اللغة فسوف نفرد لها وقفة طويلة خاصة بها فيما بعد.

سوف يطور سوسير في دراسته تفسيرا جديدا للعلامة يخرج فيه على بعض الآراء اللغوية السابقة، وسوف تحظى العلامة عند سوسير بما تستحقه من مناقشة عند انتقالنا إلى اللغة ودورها في المشروع البنيوي. ما يهمنا هنا أن اللغوي السوسيري يضع العلامة sign وسط النسق اللغوي، فالعلامة في رأيه لا توجد خارج النسق اللغوي. ثم إن النسق اللغوي عنده نسق اختلافات بالدرجة الأولى. والواقع أن الحديث عن العلامة بشقيها، الدال والمدلول، ووجودها فقط داخل النسق، ليس خارجه أو قبله، ثم القول بأن القانون الأساسي الذي يحدد النسق هو نسق اختلافات في تضادات ثنائية binary oppositions، هو جوهر البنيوية اللغوية عند سوسير الذي يوجز مذهبه في دقة: «وسواء أخذنا الدال أو المدلول فإن اللغة ليس لها أفكار أو أصوات سابقة على النسق اللغوي، بل اختلافات فكرية وصوتية تنشأ في النسق»[(48)].

إن النسق هو الذي يوفر إمكانية العلامة، وهو ما يضع النسق في قلب

النموذج اللغوي البنيوي:

لقد قامت أول التطورات الجوهرية في الدراسات البنيوية على التقدم الذي تم إحرازه في دراسة الفونيمات phonemes، وهي أدنى العناصر في اللغة. إن الفونيم صوت ذو معنى، صوت يتعرف عليه أو يدركه مستخدم اللغة.. . وكل الأصوات التي تحدث في الواقع تنويعات variants للفونيمات.. . إن النقطة الأساسية حول هذا المفهوم للغة أن هناك نسقا وراء استخدامنا للغة، نمط الثنائيات المتضادة. وعلى مستوى الفونيم فإن هذه الثنائيات تشمل الأنفي/غير الأنفي، الصائت/غير الصائت vocalic / non-vocalic، المجهور/غير المجهور voiced/unvoiced، والمتوتر/اللين Lax[49].

وبرغم أن «رولان بارت» وعددا آخر من المفكرين الفرنسيين الذين أسهموا في تأسيس البنيوية ثم نقدها، يسحبون مفهوم العلامة على أنساق أخرى غير اللغة مثل الصور والإيماءات والأصوات الموسيقية، بل ذهبوا إلى النص على أن اللغة نفسها يمكن أن تلقي الضوء على أنساق أخرى غير لغوية صرفة، وهو في الواقع ما فعله «فلاديمير بروب Vladimir Propp» في العشرينيات في دراسته للقصص الشعبية الروسية، وليفي-شتراوس في دراسته للأساطير، برغم ذلك فإن النموذج اللغوي وفهمه يبقى أساس أي تطبيقات في المجالات غير اللغوية[50].

إن النسق الفردي، وهو في مجال اللغة جملة مكتملة أو مجموعة من الجمل، يتكون من عناصر أو وحدات لغوية صغرى، قد تكون أصواتا أو كلمات، تكتسب معناها وأهميتها من علاقاتها النسقية أو داخل ذلك النسق. ويتمثل المنهج اللغوي البنيوي على هذا الأساس في دراسة العلاقات التي تمثل وحدة النسق. في هذه المرحلة يفرض علينا ذلك القول العودة إلى الكلية holism والجزئية atomism. فالحديث عن العلاقات النسقية التي تنظم الوحدات اللغوية الصغرى في نسق كلي تثير التساؤل المنطقي والبديهي: هل معنى ذلك أن النسق الكلي للنص الفردي يمثل مجموع أجزائه ؟ هل الوحدات الصغرى مرصوصة حسب قواعد اللغة تمثل في مجموعها النسق الكلي النهائي ؟ وقد سبق أن أجبنا أن البنيوية اللغوية، والبنيوية الأدبية فيما بعد، ترفضان ذلك، لأنهما تريان أن الكل أكبر من مجموع أجزائه-على نقيض مفهوم البناء العضوي للنص الأدبي عند النقاد الجدد. إن النسق

الفردي هنا لا يمثل مجموع أجزائه لأنه هو جزء من نسق عام، أو من بنية كلية تحكم قواعد الدلالة داخل النسق الفردي. وفي هذا يكتب «بيرمان»: «فعند النقاد البنيويين وما بعد البنيويين يتم تحليل اللغة والأدب باعتبارهما أنساقا لعناصر تستمد معناها من النسق العام الذي تحدد هي وحدته»[51].

وقد سبق أن ناقشنا رأي «روبرت شولز» حول كيفية الوصول إلى النسق الكلي العام، وكيف أنه بذلك التفسير، يحدد لعملية تشكيل النسق العام ثم تطبيقه على الأنساق الكلية الفردية، أي النصوص المحددة، طريقا ذا اتجاهين. لكن هناك رأيا آخر أكثر إثارة للجدل وأقل مصداقية وإن كان يتبناه عدد قليل من البنيويين، أبرزهم «بروب» و «ليفي-شتراوس» ثم أبو ديب وبعض البنيويين العرب الآخرين. «بروب» يتحدث صراحة عن افتراض وجود بنية كلية في العقل الإنساني، وهو ما يلمح إليه شتراوس. ويتحدث أبو ديب عن تلك البنية الكلية، التي لا تتخلق من داخل الأنساق الفردية، عند «بروب» الذي كان له التأثير الأول في بنيويته في الرؤى المقنعة. وكلماته في الواقع تجمع بين الأسماء الثلاثة في سلة واحدة مريحة:

ما السر في التشابه بل التطابق بين الحكايات التي درسها هو [يقصد بروب] والحكايات التي قام بدراستها باحثون آخرون، في مجالات ثقافية وحضارية متباينة (وبينهم طلبتي في الدراسات العليا) في جامعة اليرموك، الذين قاموا بدراسة خمسين حكاية من بيئاتهم المحلية أكدت جميعها سلامة نموذج بروب... إن السر لا يكمن في هجرة الحكايات أو تأثير ثقافة في أخرى، بل في كون العقل الإنساني نفسه يمتلك بنية كلية، وكون هذا العقل يعبر عن نفسه في بنية سردية في الحكاية تمرئي بنيته الخاصة[52].

ثم يمضي أبو ديب قائلا: «إن ليفي-شتراوس يعبر عن نفس المنظور في دراسته للأسطورة، مشيرا إلى امتلاك الأسطورة لنظام داخلي متماسك، ثم ملمحا إلى نظام على مستوى آخر تماما». ويستشهد بكلمات شتراوس نفسه للتدليل على ذلك:

حين ننظر إلى جميع المنجزات الفكرية للإنسان بقدر ما دونت عبر العالم كله، نجد أن القاسم المشترك بينها هو دائما إدخال نظام من نمط ما. وإذا كان هذا يمثل حاجة أساسية للنظام في العقل الإنساني، وما دام العقل الإنساني، بعد كل حساب، ليس سوى جزء من الكون، فإن الحاجة

ربما كانت موجودة، لأن ثمة نظاما في الكون، ولأن الكون، ليس (في حالة من الفوضى)[53].

وهو رأي تؤكده أيضا «إديث كروزويل» في دراستها عن البنيوية، حيث تقول إن ليفي-شتراوس استخدم أبعاد منهجه البنيوي اللغوي «ليكشف بها عن أبنية كلية ثابتة آمن بوجودها في أذهان كل الأفراد»[54].

2- النسق غير اللغوي-نسق الأدب

بعد هذا التبسيط لمفهوم النسق اللغوي الذي يعتبر جوهر البنيوية اللغوية، يجيء دور النسق الأدبي، وهو الآخر جوهر البنيوية الأدبية. وقد كانت النقلة التي حدثت من البنيوية اللغوية إلى البنيوية الأدبية في أوائل الستينيات، هي المحصلة الطبيعية لجهود مبكرة ارتبطت بـ ياكبسون وبروب وجيل من الشكليين الماركسيين، لم تنجح في إنشاء تيار قوي قادر على إنشاء مدرسة أو مشروع نقدي جديد، وقد جاءت الدفعة التي أعطت هذه الجهود زخما جديدا جمعها في تيار فرض نفسه بقوة على الحياة الثقافية في الشرق والغرب، من جانب ليفي-شتراوس الذي تحول كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية (1958) إلى مرجع أساسي للدراسات البنيوية في سنوات قليلة. بداية، فإن دراسة شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية أعطت شرعية نهائية لنقل منهج البنيوية اللغوية إلى محيطات أو أنساق أخرى غير نسق اللغة. وقد كانت تلك النقلة التي استطاع بها ليفي-شتراوس تطبيق منهج البنيوية اللغوية في مجال الدراسات الأنثروبولوجية-بما لدراسته الشهيرة مما لها ومما عليها-هي النقلة التي انتظرها نقاد الأدب ليفعلوا نفس الشيء وبنفس النجاح.

نعم، بنفس النجاح والدوي، لأن ذلك على ما يبدو هو ما كان ينقص النقد الأدبي ليقدم مشروعا بنيويا متكاملا يلفت الانتباه إليه ويفرض نفسه على الساحة الأدبية والنقدية. ودليلنا على ذلك دراسة «فلاديمير بروب» المبكرة عن القصص الشعبية والروايات الخيالية الروسية Fairy tales، والتي سبقت كلا من دراسة شتراوس في الأنثروبولوجيا والدراسات البنيوية الأدبية بثلاثة عقود على الأقل. ولكنها لم تحقق نفس النجاح والدوي اللذين حققتهما دارسة عالم الأنثروبولوجيا السويسري فيما بعد. ربما يرجع ذلك، في جزء منه، إلى القدر المشترك الذي كان من نصيب المفكرين الروس

والذين تأخرت ترجمتهم إلى اللغات الأوروبية كالإنجليزية والفرنسية، فجاءت عملية اكتشافهم من جانب الثقافة الغربية متأخرة، بعد أن يكون قد سبقهم آخرون أو ادعوا لأنفسهم حق السبق والريادة. وحالة باختين نموذج حي على ذلك الاكتشاف المتأخر الذي جعل دراساته باللغات الأوروبية المتداولة تملأ المكتبات الغربية مؤخرا . ما يهمنا هنا أن دراسة بروب عن مورفولوجيا القصة الشعبية 1928(Morphology of Folktale)، التي يعيد الفرنسيون اكتشافها، وكما يفعل أبو ديب من بعدهم ويؤسس عليها مقاربته للنص الشعري الجاهلي. هذه الدراسة، في رأينا، لا تقل-إن لم تزد-في أهميتها عن دراسة ليفي-شتراوس. ويمكن مقارنة القصص الشعبية موضوع دراسة بروب بالأساطير بأكثر من معنى. فهي لا تختلف كثيرا من الناحية الشكلية عن الأساطير التي يؤسس شتراوس عليها دراسته الأنثروبولوجية فيما بعد، وهو ما يؤكده المفكر المؤرخ الهولندي المولد «أندريه يول Andres Jolles» في دراسة مبكرة عن الأشكال البسيطة بعنوان 1935 (Simple Forms)، والتي أثبتت السنوات التالية أهميتها خاصة بعد صعود نجم البنيوية الأدبية. الأشكال البسيطة التي تشترك في بعض الخصائص الأساسية، بالنسبة لـ «يول»، هي الأسطورة واللغز أو الأحجية والحكمة والقصة الشعبية، بالإضافة إلى بعض الأشكال الأخرى التي لا تهمنا كثيرا في السياق الحالي، ونحن نتحدث عن القصص الشعبي عند «يول» و «الأساطير عند شتراوس». ويلخص «شولز» تلك الخصائص المشتركة بين الأشكال البسيطة قائلا:

الشكل البسيط عند يول هو نوع من مبدأ بنائي للفكر الإنساني حال تشكله في اللغة. وهو يقترح أن هناك عددا قليلا نسبيا من هذه الأشكال، وأنها عالمية اللغة الإنسانية وترتبط ارتباطا وثيقا بالعملية الإنسانية لتنظيم العالم لغويا . إن الأشكال البسيطة توجد في نفس العالم الذي توجد فيه الكيانات اللغوية المثالية. مثل الاسم والفعل.. . وتختلف الأشكال البسيطة عن الأشكال الأدبية التي تعتبر الأبنية اللفظية المتعمدة التي يشكلها البشر[55].

من الناحية المبدئية، إذن، فإن دراسة بروب تسبق دراسة شتراوس والضجة التي صاحبتها في إثبات إمكانية نقل النموذج اللغوي إلى أنساق غير لغوية. لكنه في الواقع حقق خطوة أهم بكثير مما حققه شتراوس، إذ

إنه نقل النموذج البنيوي اللغوي إلى الدراسات الأدبية. فبالرغم من أن دراسته انصبت على القصص الخرافية التي تقترب في طبيعتها، وخاصة في الشكل البسيط الذي يتحدث عنه «يول» من الأساطير، فإن مناقشته لبناء المائة قصة التي جمعها تقدم لنا أول دراسة بنيوية لبناء شكل قصصي، هو أقرب إلى الشكل الروائي منه إلى بناء الأسطورة. إنه بالفعل يصل في تحليله لتلك القصص إلى تحديد علاقات الوحدات المكونة للرواية. وهو إنجاز يضع دراسته المبكرة في مقدمة الدراسات البنيوية المتقدمة للأدب، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن هناك شبه إجماع بين النقاد البنيويين على أن المنهج البنيوي يصلح في تحليل الرواية والأشكال السردية أكثر من أي شكل أدبي آخر. لهذا لم يكن غريبا أن يفتن كمال أبو ديب بدراسة بروب ويتخذ من منهجه أداة لتحليل القصيدة الجاهلية من منظور بنيوي.

في دراسته لمجموعة القصص الخرافية الروسية يحاول بروب تحديد العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة فيها. ويخلص إلى أنه برغم تغير شخوص القصة إلا أن «وظائفهم» محددة وثابتة، ثم يستخلص أربعة قوانين عامة تحكم التعامل مع القصة الخرافية والرواية الحديثة. ثم يقوده رصد وتحليل هذه القصص إلى تحديد الحد الأقصى من «الوظائف» المشتركة بإحدى وثلاثين وظيفة، يقسمها إلى وحدات تحدد مراحل تطور الحدث في القصة الخرافية بصورة لا تختلف كثيرا عن تطور الحدث أو الحبكة في الرواية الأدبية. فهو يقول إن الوظائف السبع الأولى تشكل «وحدة» تقدم الإعداد أو البداية، أما الوحدة التالية التي تغطي الوظائف من 8 إلى 10 فتقدم التعقيد، وهكذا يتوالى تقسيم الوظائف الباقية إلى «وحدات» تجسد الصراع والانقلاب أو التحول ثم الاكتشاف[56].

إن أهمية بروب كبنيوي مبكر تتأكد بشكل قاطع حينما ينتقل من دراسة القصة الخيالية الواحدة كوحدة بنائية مفردة، إلى تصور بنية كلية عامة للقصة يسميها القصة العمدة أو الأنموذج، تتوافر فيها كل الاحتمالات البنائية للإحدى والثلاثين وظيفة، وإن كان تدريبه كشكلي روسي حدد اهتمامه بالخصائص الشكلية للقصة في المقام الأول، ثم الوحدات المكونة لها والقواعد التي تحكم ذلك التكوين. ومما لا شك فيه أن «بروب» بهذا السبق يعتبر أكثر قربا من البنيوية الأدبية وأكثر أهمية لها من ليفي-شتراوس.

وحينما يظهر كتاب ليفي-شتراوس عن الأنثروبولوجيا البنيوية تكتمل النقلة النهائية للمنهج البنيوي من مجال اللغويات الصرف إلى مجالات ثقافية أخرى غير اللغة، وهي، في دراسة شتراوس، الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي. ويتم انتقال البنيوية اللغوية إلى المجالات الجديدة دون تعديلات تذكر. فنحن نتعامل مع الأسطورة كنسق يتكون من وحدات صغيرة من ناحية وينتمي إلى نسق أكبر ونظام عام من ناحية أخرى. وسوف يكون ذلك في النهاية مدخل النقد الذي سيوجه للبنيوية باعتبارها التزمت بتتبع خطى التحليل البنيوي اللغوي في تأثره الواضح بجماليات الشكلية الروسية. ومرة أخرى، فإن ما يحققه ليفي-شتراوس هنا حققه من قبله بثلاثين عاما «فلاديمير بروب». وبرغم بعض الاختلافات الأساسية بين المنهجين إلا أن «وحدات» ليفي-شتراوس التي يقسم إليها الأسطورة، ثم مسرحية أوديب ملكا لـ «سوفوكل»، لا تختلف كثيرا عن «وظائف» بروب التي تنظم بناء القصة الشعبية والخرافية.

سبق أن أشرنا إلى أن المنهج البنيوي يسهل تطبيقه على فنون الأدب السردي، مثل الأسطورة والرواية والمسرحية التي يمكن فيها تقسيم السياق السردي الذي تتوافر له عناصر لا تتوافر للشعر، مثل تتابع الأحداث والحبكة والشخصيات، وكلها تسهل مهمة الناقد البنيوي في تحديد الوحدات الصغرى ثم النسق الفردي الذي يحكمها، والانتقال بعد ذلك إلى النسق الأعم الذي يحكم طبيعة النوع. وهذا ما يؤكده شتراوس نفسه في دراسته للأنثروبولوجيا البنيوية:

مهما بلغ جهلنا بلغة وثقافة الشعب الذي بدأت عنده فإننا نشعر بأن الأسطورة أسطورة بالنسبة لأي قارئ في أي مكان من العالم. إن مادتها لا تكمن في أسلوبها، أو موسيقاها الأصلية، أو قواعد النظم، بل في القصة التي تقصها[57].

إن العالمية التي يشير إليها شتراوس هنا لا تختلف عن عالمية ضمنية تتخلل ثنايا دراسة بروب للقصة الشعبية، باعتبارها شكلا بسيطا لمبدأ بنائي للفكر الإنساني في حالة تشكله، على حد قول يول السابق ذكره والذي يؤكد فيه أن عالمية الأشكال البسيطة تقوم على عالمية اللغة الإنسانية «وترتبط ارتباطا وثيقا بالعملية الإنسانية لتنظيم العالم لغويا»، وهو قول

ينطبق على «أسطورة» شتراوس بنفس القدر الذي يرتبط به بقصة بروب الشعبية أو الخرافية.

وبصرف النظر عن المقولة المثيرة للجدل التي يتبناها بعض أقطاب البنيوية-ومن بينهم ليفي شتراوس-بوجود نظام كلي أو عالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص، وهو ما يعترف به صراحة ليفي شتراوس في الأسطورة والمعنى، حيث يرى أن الكون يحكمه نظام مسبق لأنه ليس في حالة فوضى. بصرف النظر عن القول بذلك الوجود الميتافيزيقي العلوي فإن ليفي شتراوس يتبع نفس الخطوات المتفق عليها، بين جمهرة البنيويين، في تكوين النسق أو النظام العام: الانطلاق من الأنساق الفردية للبناء إلى إقامة نموذج لنسق أدبي عام باستخدام أدوات المنهج التجريبي التي تحقق للبنيوية الأدبية قاعدة علمية تماثل القاعدة العلمية التي تقوم عليها البنيوية اللغوية، ثم العودة بعد ذلك إلى النصوص الفردية لدراستها في ضوء علاقتها بالنسق العام. هذا مبدأ عام يشترك فيه البنيويون، كما يؤكد ذلك شولز:

إن البنيوية تدعي أنها تحتل مكانة متميزة في الدراسة الأدبية، لأنها تحاول إقامة نموذج لنسق الأدب ذاته كمرجع خارجي للأعمال الفردية التي تدرسها. لقد حاولت البنيوية، بتحولها عن دراسة اللغة إلى دراسة الأدب وبمحاولتها تعريف مبادئ البناء التي تنشط، ليس فقط من خلال الأعمال الفردية، بل من خلال العلاقات بين الأعمال في حقل الأدب كله، حاولت البنيوية-وما زالت تحاول-أن تقيم للدراسات الأدبية قاعدة علمية إلى أقصى درجة ممكنة. ليس معنى هذا أنه يجب ألا يكون هناك مكان للشخصي والذاتي في الدراسات الأدبية... ولكي يثمر مثل هذا العمل إلى أقصى درجة، يجب إقامة إطار ذهني يمكن إقامة العمل عليه[58].

بهذا المفهوم لوظيفة الناقد البنيوي يمارس ليفي-شتراوس مهمته في تحليل الأسطورة وأوديب ملكا، متخذا من النموذج اللغوي مرشدا يحدد خطاه ويمده بأدوات المنهج كاملة. ولسنا هنا بصدد إعادة استعراض تعامل شتراوس بنيويا مع الأسطورة أو حتى المسرحية المعروفة، برغم أهميته لفهم النموذج البنيوي، وذلك لسبب بسيط، وهو أن ذلك النموذج البنيوي، والعلاقات النسقية بين الوحدات المكونة للنص الفردي بعضها بالبعض، ثم

علاقة بنية النص الفردي أو نسقه بالنظام أو النسق العام، في الاتجاهين، قد قتل بحثا ودراسة في السنوات الخمس عشرة الأخيرة في عالمنا العربي. لقد كانت البنيوية حديثنا اليومي طوال هذه الفترة بعد أن تعددت الدراسات البنيوية وظهرت المجلات الأدبية المتخصصة، التي طاردت القارئ المثقف ونصف المثقف على السواء بشروحها للنموذج البنيوي. ولا أظن أننا نستطيع أن نضيف جديدا في هذا المجال. سوف نكتفي بمتابعة مناقشتنا المبسطة للنموذج البنائي البنيوي حتى تكتمل الصورة التي بدأنا برسم خطوطها العريضة عن النسق.

إذا كان البنيويون اللغويون يقومون بتقسيم النص اللغوي إلى أصغر مكوناته البنائية وهي الفونيمات والمورفيمات، أو إلى أصغر مكوناته الصوتية والشكلية فإن البنيويين الأدبيين، وعلى رأسهم ليفي-شتراوس، يقسمون النص الأدبي إلى أصغر مكونته البنائية وهي «المايتمات» mythemes، أو ما يسميها أبو ديب «الأسيطرة» و «الأسيطرات»، وإن كانت تسميته هذه تنسحب على المكونات الصغرى للأسطورة مما يجعل تطبيقها على المكونات الصغرى للقصيدة، بل حتى للرواية الأدبية المركبة، عملية غير دالة.

ربما يكون نقد البنيوية هنا في غير موضعه، خاصة أننا سنعرض لذلك في نهاية الفصل الحالي، لكن هناك عددا من الإشكاليات التي تثيرها الأهمية غير العادية التي يعطيها ليفي-شتراوس للنسق العام تستحق منا وقفة قصيرة بعض الشيء. سبق أن أشرنا في أكثر من موضع إلى طريقة تكوين النسق العام وطريقة عمله. وقلنا إن هناك طريقتين لتأسيس النسق العام وتكوينه. التفسير الذي يحظى بموافقة غالبية البنيويين يرى أن النسق العام يتشكل من نقطة البداية، من الأنساق الكلية الصغرى للنصوص الفردية. والتفسير الثاني يقول بوجود نسق عام أو نظام كلي علوي أو ميتافيزيقي ينظم فوضى الكون ويحولها إلى اتفاق وتناسق. هذا هو الاتجاه الأول لحركة النسق العام، وهو اتجاه تكوينه. والاتجاه الثاني اتجاه عكسي يتحرك فيه النسق العام في اتجاه الأعمال أو النصوص الفردية يحدد طبيعتها ويحكم حركتها. هذه العلاقة المتبادلة بين الأنساق الصغرى للأعمال الفردية والنسق العام للنوع تعني، كما سبق أن أشرنا أيضا، تأكيد الطبيعة الديناميكية لذلك النسق العام والتي توفر له درجة من الحيوية والتكيف تمكنه من

استيعاب الجديد على مستوى الإبداع الفردي.

لكن خطورة ما يحدث في بنيوية شتراوس على وجه الخصوص هي أنه يحمل النسق أو النظام العام أكثر مما يحتمل. أن نقول بأن الإبداع الفردي لا ينشأ من فراغ أو في فراغ وأن نسق الأدب مثلا يرتبط بالأنساق الأخرى المكونة للبنية التحتية، باعتبارها قوى تأثير فهذا شيء لا يمكن إنكاره، لكن أن نقول أن النسق الأدبي يفسر الظواهر الثقافية الأخرى، وأن الظواهر الأخرى تفسر النسق الفردي والعام للأدب، فهذا شيء آخر. هذا هو الربط الماركسي المباشر بين الأدب والواقع الخارجي بصرف النظر عن التسميات المختلفة لهذا الواقع. وذلك هو الجانب الذي تؤكده «إديث كروزويل» في دراستها المبكرة عن البنيوية:

وإذا كان كل من دي سوسير و ياكبسون قد درسا تشكيل اللغة من حيث علاقتها بأساسها الاجتماعي، ومن حيث هي نسق من الرموز، فإن ليفي-شتراوس نظر إلى اللغة من حيث إنها نتاج لمجتمعها. ولكنه مضى إلى أبعد مما ذهب إليه دي سوسير، فقد استعان بالقوانين والقواعد التي تتحدد بها اللغة المنطوقة، ليصل بعون منها إلى أصل العادات والشعائر والإيماءات، بل إلى أصل كل الظواهر الثقافية التي يتضمنها إبداع اللغة نفسه[59].

أما «روبرت شولز» فيذهب إلى أبعد من هذا كله في إبراز أهمية العلاقات بين البناء الفردي أو النص والنسق العام في الرؤية البنيوية.

فالعملية ليست مجرد علاقة عضوية بين قوانين النسق البنيوي العام للغة والأنساق الأخرى، نستطيع عن طريقها استقراء «أصل كل الظواهر الثقافية التي يتضمنها إبداع اللغة نفسه»، كما تقول كروزويل، لكنها أيضا تفويض النسق العام ومنحه سلطة إعادة تركيب الأنساق الأدبية الفردية. وهذا بالضبط ما فعله كمال أبو ديب في «مقاربته» البنيوية للقصيدة الجاهلية، وهي المقاربة التي توقفنا عندها في استنكار في الفصل الأول من هذه الدراسة. لنعد الآن إلى شولز، فلنا لقاءات كثيرة قادمة مع أبو ديب:

إن اختزال القصة الأسطورية إلى وحدات علاقية relational units أقل العناصر إثارة للجدل في هذه العملية. والمرحلة التالية، وهي مرحلة الترتيب، هي لب العملية كاملة، من وجهة نظر ليفي-شتراوس فإن الأسطورة نوع من

الرسالة المشفرة ترسلها الثقافة الكلية إلى الأفراد والأعضاء. وما دامت ثقافة ما قد بقيت متجانسة، فسوف تستمر أسطورة ما تتمتع بالصلاحية، وسوف تكون الصيغ المختلفة لها مجرد جوانب لنفس الرسالة. ويمكن فك الشفرة وفهم الرسالة إذا رتبنا الوحدات الصغرى mythemes بالطريقة الصحيحة، وهي ليست بنفس الترتيب الذي تصلنا به[60].

لن نلتفت كثيرا إلى عملية ترتيب-وهي في الواقع إعادة ترتيب-الوحدات الصغرى التي تشكل البناء داخل النسق الفردي أو النص، خاصة إذا قلنا إن المقصود هنا ليس اقتراح نص جديد لم يكتب، بل عملية تشريح للبناء الفني للنص بحيث نتناسى الحبكة أو السياق الذي ينظم مفردات الحديث، ونعيد ترتيب هذه المفردات حسب الترتيب السردي البسيط الذي يتصور أن الكاتب بدأ به. وهذا تحليل مشروع ما دام الهدف هو مقاربة النص بالشكل الذي قدم به. لكن الشطط الحقيقي يتمثل في إيمان البعض بأن ذلك المنهج-وهو منهج تحليلي وليس بنيويا بالضرورة-يعطيهم رخصا لاقتراح نصوص لم تكتب، نصوص غير تلك التي يحاولون مقاربتها. إذا نحينا هذا الهم جانبا بقيت إشكالية الملاءمة:

ملائمة النموذج البنيوي لمقاربة النصوص الأدبية التي تنتمي إلى جميع الأنواع الأدبية genres. لكن لهذا الحديث مجالا آخر.

إن القول بالطبيعة الديناميكية للنسق العام الذي يقيم النسق الفردي في ضوئه، وهي الديناميكية التي تمكنه من استيعاب التغيرات المستمرة في الأنساق الأخرى وفي مكونات البنية التحتية والعلاقات التي تحكمها، لا يعني أن النسق الأصغر أو النص يتصف بالجمود والثبات. إن الجمود أو الثبات هنا يحرم النص من قدرته على تقديم دلالات جديدة أو القدرة على الإيحاء المستمر بمعنى أو معان جديدة، لأن معنى النص، في ظل هذا المفهوم، يحدد مرة واحدة. وبدلا من شفافية اللغة التي خلفها النقد وراءه نجد أنفسنا في مواجهة شفافية نص كامل. لكن الواقع غير ذلك، فالنص الفردي يمتلك ديناميكية خاصة به تتمثل في تغير مستمر في العلاقات بين مكونات نسقه البنائي، وهو تغير يؤدي إلى قدرة النص على تعدد الدلالة. لكن تلك الديناميكية ليست عملية ذاتية الحركة تتم بصورة آلية فهي أيضا ترتبط بالتغيرات التي تحدث داخل الأنساق الأخرى، ومن بينها أنساق غير

أدبية، فالنص لا ينشأ في فراغ، ولا يوجد في فراغ، ولا يستمر في فراغ.

من الطبيعي أن يرتبط هذا المبدأ بجناح البنيوية الماركسية بالدرجة الأولى. وأظن أننا تحدثنا عن الالتزام بما فيه الكفاية، وما يهمنا هنا مناقشة ما يعنيه هذا الالتزام بالنسبة للعلاقات الديناميكية والحيوية بين مكونات بنية النسق الفردي. تتحدث سيزا قاسم في دراسة لها عن المحيطين الخاص والعام للنص الأدبي وتربط بينهما: «أما إذا التفتنا إلى البعد الثاني وهو ما يتعلق بالمحيط العام الذي يوجد فيه النص الأدبي، فإنه يعنى بالكشف عن العلاقات التي تربط بين النص الأدبي بوصفه نسقا أو نظاما وبين غيره من الأنظمة الأخرى. فالنص الأدبي نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، فيتقاطع معها ويتفاعل معها»[61]. ويذهب «لوسيان جولدمان» إلى تحديد أكثر للعلاقة بين الكاتب المبدع والمحيط العام الذي لا يؤثر في الكاتب المبدع فقط، بل ينتج هو نفسه النص الأدبي. ويعلق «تيري إيجلتون» على رأي جولدمان حول ما يسميه الأخير بالأبنية العقلية المتجاوزة للفرد بأسلوبه الدقيق:

ويهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها النص بنية الفكر (أو «رؤية العالم»)، عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحما في صفاته الفنية. ولا ينظر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هي خلق فردي خالص، بل من حيث هي خلق يتجاوز الفرد، وينتج مما يسميه «الأبنية العقلية المتجاوزة للفرد»، أي الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية[62].

ومن ثم فإن عملية تحليل النص أو «مقاربته» من منظور بنيوي تتطلب وعي الناقد البنيوي بهذه الثنائية، بل الثلاثية التي تحكم علاقاته، كما يقول كمال أبو ديب، وهو الآخر من أتباع النسخة الماركسية للبنيوية. إن عملية التحليل البنيوي «تطمح أصلا إلى اكتشاف قواعد التركيب وآلية المعنى (تشكل المعنى) في النص بوصفه الخطوة الحاسمة من أجل الدخول إلى عالم النص واجتلاء رؤيته. ويتضمن هذا المنظور اعتبار النص، من جهة، وجودا فرديا مستقلا ذا رؤية مكتملة تتجسد في بنية مكتملة، ومن

جهة ثانية تنتج ضمن الثقافة استنادا إلى نظام كلي ذي مكونات دالة سينمائيا، ونفي الطبيعة التقليدية الميكانيكية (الآلية) للنص التي تلصقها به الدراسات السائدة»[63]. إن تحليل النص من منظور ماركسي يعني الوعي بوجوده داخل أنساق ثلاثة: نسقه الخاص كبناء مستقل، النسق الأدبي العام للنوع الذي ينتمي إليه، ثم الأنساق الأخرى غير الأدبية التي تؤثر في تشكيل المزاج الثقافي الذي ينتج النص في نهاية الأمر. في ظل هذا الربط بين النسق الأدبي، الفردي والعام، والأنساق الأخرى غير الأدبية ينتفي جمود بنية النص التي تعكس في حيوية التغيرات التي تطرأ على الأنساق الأخرى العامة. ويترتب على هذه الديناميكية تمتع النص بحيوية تمكنه من استيعاب هذه التغيرات، من ناحية، والتعبير عنها من ناحية أخرى. وفي بحث الناقد عن طبقة جديدة من المعنى أو الدلالة قد يعيد النظر في علاقة مكونات البنية، مبدلا بين ما هو «أمامي» وما هو «خلفي»، كما يقول «رامان سلدون» في مرشده المبسط للنظرية النقدية الحديثة A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. إن إعادة النظر تلك قد تعني إعادة تحديد للعنصر الغالب أو المسيطر The dominant، وهي مقولة يرجعها «سلدون» إلى البنيوي المبكر ياكبسون. إن فكرة العنصر المسيطر في الواقع لا تختلف عما سيركز عليه النقد التفكيكي فيما بعد، تحت تأثير تأويلية «هيديجر»، من عمليات التبادل المستمرة بين ما هو مركزي وما هو غير مركزي، بين الجوهري وغير الجوهري. ويشرح سلدون مفهوم المركزي في تبسيط رائع:

إن الأعمال الأدبية ينظر إليها على أنها أنساق ديناميكية تكون فيها العناصر مبنية على أساس علاقات الخلفية والأمامية. فإذا حدث أن مسح عنصر معين (ربما قول قديم)، ستظهر عناصر أخرى لتقوم بدور الغالب أو المسيطر (ربما تكون الحبكة أو الإيقاع) في نسق العمل. وقد كتب ياكبسون عام 1935 قائلا إن «الغالب» مفهوم شكلي متأخر وعزفه باعتباره «العنصر المركز للعمل الفني: فهو يحكم ويحول المكونات الأخرى... إن العنصر الغالب يعطي العمل بؤرة تركيز ويسهل وحدته الكلية geslalt (النظام الكلي)... وهذه الفكرة الديناميكية للغالب توفر للشكليين أيضا أداة مفيدة في شرح التاريخ الأدبي. إن الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عفوية at random بل نتيجة تحول في الغالب». هناك تحول مستمر في العلاقات

المتبادلة بين العناصر المختلفة داخل النسق الشعري. وقد أضاف ياكبسون الفكرة المهمة عن أن بويطيقا عصر أو فترة ما قد يسيطر عليها عنصر غالب مشتق من نسق غير أدبي، فقد كان العنصر الغالب في الشعر في عصر النهضة مأخوذا من الفنون المرئية visual arts، والشعر الرومانسي توجه ناحية الموسيقى. ولكن مهما كان العنصر الغالب، فإنه ينظم العناصر الأخرى في العمل الفردي، ويرجع إلى خلفية الاهتمام الجمالي عناصر ربما كانت في أعمال فترات سابقة تمثل الأمامية لعناصر غالبة. إن ما يتغير ليس هو عناصر النسق syntax والإيقاع والحبكة والكلمات... الخ، بل وظيفة عناصر أو مجموعات عناصر[64].

وقد سبقت الإشارة في هذا الفصل إلى اتفاق «باختين» مع «ياكبسون» حول مفهوم العنصر المسيطر.

د-الدلالة:

لا جدال في أن أخطر مشاكل البنيوية، والبنيوية الأدبية على وجه التحديد، هي مشكلة المعنى أو قدرة النص الأدبي على الدلالة. والواقع أن مشكلة المعنى أو الدلالة هي مشكلة المشروعين النقديين اللذين ولدتهما الحداثة حتى الآن، وهما البنيوية الأدبية والتفكيك. وتقوم الصعوبة على معطيين أساسيين يؤكدهما المشروعان النقديان: الأول، وهو مهم عند البنيويين، هو «القول بأن المعنى يستخرج أو يستمد من النسق وليس العكس»، كما يشير «بيرمان»؛ والثاني، وهو عند التفكيكيين أكثر أهمية، هو القول بموت المؤلف. وبصرف النظر عن أهمية إحدى المقولتين في هذا المشروع أو ذاك فهما، مشتركين، يجسدان مشكلة الحداثة في تجلياتها النقدية.

قلنا إن تلك المشكلة أكثر إلحاحا في البنيوية الأدبية منها في البنيوية اللغوية، وذلك لأسباب واضحة، فالدلالة التي يعبر عنها النسق اللغوي غير الأدبي محددة إلى حد كبير لأن اللغة في الأنساق غير الأدبية لا تعتمد على «المراوغة» أو تعدد الدلالة، ولا تعتمد على الرمز أو البلاغة لتحقيق ذلك. لا ينطبق ذلك الحكم على الأنساق العلمية الصرف كالكيمياء والفيزياء ووظائف الأعضاء فقط، بل أيضا على العلوم الاجتماعية والسلوكية. وهكذا لا يمثل تحليل الأنساق اللغوية لنص غير أدبي مشكلة فيما يتعلق بتحديد الدلالة. ويترتب على ذلك عدم ملاءمة المقولة الحداثية الثانية القائلة

بموت المؤلف، فنحن في تعاملنا مع نص علمي لا نثير السؤال في المقام الأول لأن المؤلف، في رأينا، غير موجود ولا مكان في تجربة القراءة العلمية للحديث عن الفجوة بين «قصدية» محتملة للمؤلف والدلالة التي تصل إلى المتلقي، فالقصدية والدلالة تتوحدان داخل النسق أو النص العلمي. وإذا ظهرت مثل هذه الفجوة، فإن ذلك يعتبر كارثة علمية حقيقية أقل نتائجها أن المؤلف أخطأ في نقطة ما، أو أن المتلقي غير معد أو مؤهل علميا لتلقي الدلالة. مشكلة الدلالة قائمة بالدرجة الأولى في تحليل النص الأدبي:

إن ثلاثيات العقل المنطقي ليست هي بالضرورة بناء رواية معينة. إنها فقط مجرد طريقة لتقسيم التراكيب السابقة الوجود إلى وحدات عفوية الطول. لقد باءت جميع محاولات البنيويين لاستخلاص الشكل من التقسيمات المنطقية مفرغة من مضمون دلالي ما بالفشل. لكن محاولاتهم للعمل في الاتجاه الآخر، أي دراسة أشكال بعينها للرواية واستخلاص مجموعة من العناصر المعجمية والنظمية منها، أثبتت أنها أكثر جدوى وأهمية[65].

مناطق الفراغ والصمت:

في مقابل النجاح الذي يحققه البنيويون، إذن، في مجال دراسة مجموعة من النصوص للوصول إلى النسق العام الذي يحكم بناءها على أساس من العلاقات القائمة على التقابل والتضاد. فقد فشلوا في تحقيق المعنى لأنهم يتعاملون مع وحدات مفرغة من الدلالة. ويحاول بعض البنيويين، ربما عن غير قصد، إرجاع ذلك الفشل في تحديد المعنى إلى تعدد دلالة النص الأدبي. قلنا «عن غير قصد» لأن الحديث عن تعدد الدلالة لا يستخدم عن عمد لتبرير ذلك الفشل، بل للتمييز بين قدرة اللغة على الدلالة في النص الأدبي والنص غير الأدبي، وهو تمييز يتطلب قراءة لصيقة للنص الأدبي الذي يحمل عبئا إخباريا أكبر من حمل النصوص غير الأدبية. بل إن بعض البنيويين والشكليين الماركسيين، وهم يؤكدون اتساع دائرة انتماءات النص الأدبي، يحققون «تميعا» في الدلالة، لأن الفن من وجهة نظرهم لا يشير إلى شيء محدد في الواقع. في هذا المجال تسترشد «سيزا قاسم» برأي لغوي مبكر من أتباع مدرسة براج حول اختلاف العلامة في الفنون عنها

في الأنساق الأخرى[66]، على أساس أن العلامة فيما يسميه باللغة التقليدية أو العادية standard تتصف بالتحديد.

لكن الفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدد في الواقع، بل يشير إلى مجموع الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية. فالذي يميز الفن عن اللافن هو نوعية المشار إليه، فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات عامة محددة بارتباطها بمشار إليه بعينه، فإن العلامة في إطار الفن لا تخضع لمثل هذا التحديد، من هنا تأتي المرونة الدلالية في إطار الفن وقابلية العلامة لأن تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد[67].

في ظل ارتباط العلامة في النسق الأدبي بعدم القدرة على تحديد مشار إليه بعينه، أو الإشارة إلى أكثر من مدلول في نفس الوقت، تتحول القراءة الحديثة للنص «إلى ما يشبه لعبة مكعبات الصور الخشبية مفتوحة النهاية»، كما تقول إديث كروزويل. ولمواجهة تلك المراوغة التي تمارسها الدلالة يلجأ النقاد البنيويون إلى مجموعة من حيل القراءة التي تساعدهم في إنطاق النص بدلالة ما أو بإحدى دلالاته. هناك القراءة اللصيقة التي تعني بالنسبة للبعض، مثل «تيري إيجلتون»، إنطاق صوامت النص عن طريق سد الفجوات والصوامت فيه. وهناك، فهي المقابل، إرجاع النص الفردي، كما هو متوقع، إلى النسق العام للنوع، بل الأنساق الثقافية الأخرى غير الأدبية. وكلتا المقاربتين تؤديان، بالنسبة للناقد البنيوي، إلى فك شفرة النص.

يتفق «تيري إيجلتون» مع «بيير ماشيري» على أن النص يحفل بفجوات ومناطق صمت يجب على الناقد أن يملأها وينطقها، وأن وجود هذه الفجوات والصوامت تعني أن النص غير مكتمل. وهما في ذلك يمهدان للتفكيك بشكل واضح حيث سيقوم القارئ بكتابة النص. لكن الحديث عن الصوامت هنا يعني المناطق التي لا نستطيع أن نسحب عليها مقاييس العلاقة بين دال ومدلول غير محدد. فالعلاقة نفسها غير موجودة، لأن إنطاق الصوامت هنا يعني قراءة المعنى بين السطور وليس في السطور ذاتها، لأن الناقد البنيوي لا يناقش ما يقوله النص بل ما لا يقوله ويصمت عنه:

إن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن

طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة. وهذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم»، فالنص قد يحرم-أيديولوجيا-قول أشياء معينة. ويجد المؤلف نفسه... مضطرا إلى الكشف عن ثغراته وصوامته، أي الكشف عما هو غير قابل لأن يقال[68].

لكن إنطاق الصوامت وملء الفراغات لا يأتي من فراغ، فالقارئ من المنظور البنيوي لا يتمتع بحرية القارئ التفكيكي الذي يملك حرية مطلقة في قراءة النص بل في إعادة كتابته. هذه الحرية المطلقة عند التفكيكيين هي التي تمنح المشروعية للقراءات اللانهائية-وليست المتعددة-للنص الأدبي وأن كل القراءات إساءة قراءات. وليس من قبيل المصادفة أن الثغرة gap البنيوية تقابلها لفظة «الفراغ space» التفكيكية. القارئ البنيوي، إذن، ليس حرا في ملء الثغرات وإنطاق الثوابت، خاصة إذا كنا نتحدث عن ذلك القارئ من منظور البنيوية الماركسية التي تؤمن بالربط بين النسق الأدبي والأنساق الأخرى. من هنا يرى «ألتوسير» أن القارئ الواعي بعلاقة الأدب بالأنساق غير الأدبية من ناحية، والذي يقارب النص مسلحا بوعيه هو الآخر بتلك الأنساق من ناحية ثانية، يقوم بملء الثغرات مسلحا بذلك الوعي وينطق الصوامت على أساس من وعيه بالقوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وليس على أساس من جماليات شكلية مفرغة. إن هذا القارئ الواعي من وجهة نظر «ألتوسير» يقوم بالكشف عن الأبنية اللاواعية الخفية عن طريق تفسير التحولات والتناقضات والأغلاط، مما يمكنه في النهاية من إنتاج نص مختلف. ويذكر ماشيري مثالا لذلك دراسة أعمال ماركس التي يمكن كشف أبنيتها الخفية وإنطاق مناطق الصمت فيها عن طريق البنية السيكولوجية لشخصية ماركس نفسه[69] لكن الحديث عن إنطاق الصوامت وملء الفراغات والفجوات في الرؤية أهم بكثير من هذا التبسيط الذي نلجأ إليه في عجالة واضحة نعتذر عنها، وسواء كنا نتحدث عن إنطاق الصوامت أو اكتشاف الأبنية اللاواعية الخفية فإن ذلك يتطلب قراءة لصيقة للنص close reading.

والقراءة اللصيقة أيضا هي مدخل البنيويين إلى الحيلة الثانية من حيل

القراءة، وهي إرجاع النسق الأدبي الفردي، أي النص، إلى النسق العام الذي ينتمي إليه والأنساق الثقافية الأخرى غير الأدبية التي تسهم في إنتاجه. وهذا هو المنهج الذي يسلكه كمال أبو ديب في تعامله مع القصيدة الجاهلية التي يدرسها كبنية منفردة ويردها في نفس الوقت إلى الأنساق الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، والتي يرى أن معنى النص لا يتحقق من دون تلك الإحالة إليها. الناقد البنيوي، كما يرى كمال أبو ديب:

يسعى إلى تأسيس كل ما يطرحه على تحليل متقص دقيق للنص الشعري باعتباره بالدرجة الأولى، جسدا لغويا ذا آلية متميزة للدلالة ومرهونا بشروط التشكيل اللغوي التي تفرضها قواعد الأداء في اللغة وبآلية التكوين التي يؤسسها التراث الشعري نفسه، أي باعتباره، أولا وأخيرا، بنية دالة من خلال وجودها التشكيلي والعلاقات العميقة التي تسود بين مكوناتها العميقة... بكلمات أخرى، إذا لم نكن قادرين على فهم العلاقات التي تنشأ بينها وبين أي من الشروط التي تقع خارجها، على محوري التزامن والتوالد، ضمن البنية الاجتماعية... فإن ذلك نابع من أنه اختار لنفسه أن يحاول اكتناه أبعاد محددة من الشعر الذي يدرسه إلى أعمق درجة بدت له ممكنة، لا لأنه يتجاهل مستويات التحليل الأخرى الممكنة والضرورية لإنجاز دراسة شاملة مستوفاة[70].

إن مفهوم الفراغ أو المراوغة أو مواقع الصمت يرتبط بجوهر البنيوية القائم على إنكار القيمة المرجعية أو الإحالية referential، للوحدة اللغوية خارج النسق الذي يحدد هو فقط قدرتها على الدلالة. فذاتية النسق اللغوي ورفض الربط التقليدي بين الدال والمدلول هو الذي يميز النص الأدبي عن النص غير الأدبي، حيث يكون الدال مساويا للمدلول بلا غموض أو مداعبة أو مراوغة، وهي صفات ترتبط بطبيعة الدلالة في النصوص الأدبية. فصفة «المراوغة indeterminacy» التي يحلو للنقاد البنيويين ترديدها حتى في الأنساق النقدية غير الإبداعية، هي السمة الأولى للوحدة اللغوية داخل النسق الأدبي. وهي لا تعني في حقيقة الأمر ما توحي به اللفظة العربية، ولكنها في لغتها الأصلية تعني عدم القدرة على تثبيت دلالة الدالة التي يقوم ثراؤها على تعدد دلالتها. ولا تبتعد كلمة «مداعبة playfulness» عن ذلك المعنى كثيرا. فالكلمتان لا تعنيان الغموض، بل ثراء الدلالة وتعددها. ولهذا

ستكتسب كلمة المراوغة أهمية أكبر في المشروع التفكيكي حيث نتحول من تعدد الدلالة إلى لا نهائية الدلالة، وحيث تكتسب فكرة الفراغ space والفجوة gap أبعادا تمكن القارئ، كل قارئ جديد للنص في الواقع، من كتابة نص جديد.

لكن «الفراغ» يرتبط أيضا بالانقطاعات المعرفية epistemological breaks والفجوات المترتبة على عمليات الإزاحة المعرفية displacement، حينما يزيح عصر معرفي episteme عصرا آخر مولدا فراغا في المنطقة المفصلية، وهو المبدأ الذي قدمه «ميشيل فوكوه» لأول مرة في كتابه The Order of Things وأثار به ضجة فكرية انتهت بوصمه باللا إنسية anti-humanist، وذلك بسبب تقديمه لإزاحة معرفية جديدة تمثلت في الانتقال من الإنسان أو العقل البشري كمصدر للمعرفة إلى اللغة في جبرية تشاؤمية لافتة للنظر. إن الانقطاعات المعرفية التي يتحدث عنها فوكوه وما صاحبها من عمليات إزاحة أو إحلال مستمرة للعصور المعرفية ارتبطت، في الفكر الفلسفي، بعملية التفتيت والشرذمة التي تعرض لها الكون بعد فترة طويلة كان الفكر الإنساني في أثنائها يرى الوجود وحدة متكاملة تجمع بين الله والكون والإنسان واللغة. من دون ذلك التفتيت لم تكن عمليات الإحلال ممكنة. وهكذا أزاح العقل بالمفهوم الكانطي العالم الخارجي في حقبة معرفية، ثم أزاح الاقتصاد والمادية الله في حقبة أخرى، ثم أزاحت اللغة العقل والاقتصاد، وهكذا. لكن هذه كلها تفسيرات فلسفية لا نود الدخول فيها، وإن كانت هي المؤسسة لفكرة الفراغ الذي ارتبط دائما بعمليات الإزاحة. دعونا نبدأ بالفراغ الذي ينشأ عن عدم التوازن بين الدال والمدلول، أو عن ثراء الدلالات داخل الأنساق النصية وفي غيبة الإحالة إلى الخارج.

يرى شولز أن المراوغة، هي نوع من المداعبة:

من صميم أي تجارب جمالية يمكن أن يوفرها لنا الأدب. صحيح أنه يمدنا بتجارب غير نقية بالغة الثراء وهي تجارب يزيد من قيمتها مزجها للخصائص. فالمداعبة أو الأدبية هي التي تميز الأدب عن الأشكال الأخرى للخطاب، وهذه الخصائص ترتبط دائما بالخداع والمراوغة اللغوية إلى درجة أن المؤلف الذي يحل عناصر كلامه إلى وحدات غير مشكوك فيها، ويتحدث إلينا بصوته عن إشارات مرجعية referents يمكن إدراكها بسرعة

يقترب من الحدود الدنيا للفن اللفظي[71].

إن مؤسس نظرية الفراغ نفسه، ونعني به فوكوه، يرى أن ذلك الفراغ أو تلك المراوغة indeterminacy هي التي أدت إلى ظهور الأدب، فحينما انفصلت اللغة عن تمثيل الواقع وأصبحت نسقا مستقلا بذاته ظهر الأدب كما نعرفه اليوم ليثبت وجود اللغة واستقلالها. وهكذا تحول الأدب إلى «لغة خاصة.. . أصبح الوجود الطاغي المتمرد للكلمة.. . أصبح تعبيرا عن لغة لا تعترف بأي قوانين سوى تلك التي تؤكد وجودها»[72].

لكن الفراغ الذي نتج عن الانفصال بين اللغة وما تمثله هو في الحقيقة جزء من كل أشمل وأهم، وهو الفراغ المعرفي، أو قل الفلسفي الذي يتحدث عنه فوكوه والذي ترتب على إزاحة الإنسان وإحلال اللغة محله، وهذا بدوره، في رأي فوكوه، جزء من فراغ قديم قدم الأزل. فالإنسان، حسب مفهوم كلاسيكي قديم، خلق داخل الفراغ الذي نشأ حينما انسحب الله من جزء من ملكوته وخلق الإنسان ليشغل الفراغ الناشئ، تماما كما احتل الإنسان الفراغ بين اللغة وبين الأشياء التي تمثلها. لكن فوكوه كان أكثر تحديدا في وصف دور اللغة الأدبية في الفراغ في دراسة سابقة لنظام الأشياء بعنوان Raymond Roussel حيث يقول: إن وظيفة اللغة الأدبية لا تهدف إلى تكرار أو تمثيل واقع عالم آخر، ولكنها تهدف، وعن طريق التكرارات redoubling التلقائية للغة، اكتشاف فراغ غير معروف واستعادة أشياء لم يسبق قولها من داخله. ويخلص فوكوه إلى إقامة علاقة بين الفراغ القائم في قلب اللغة الأدبية والفراغ المطلق للوجود، وهو فراغ يتطلب من الإنسان محاولات مستمرة لشغله. والطريقة الوحيدة لشغل الفراغ وإنطاق الصوامت التي يجمع عليها البنيويون هي التوليد والإبداع، وإلقاء الضوء، لا على ما يقوله النص، بل على ما لا يقوله.

دعونا نتوقف في بعض الإطالة عند «تمهيد» دارسة «فنسنت ليتش» القيمة عن التفكيك، حيث يقدم شرحا رائعا لفكرة الفراغ وطريقة استثماره في قراءة النص. صحيح أن الفراغ هنا هو فراغ التفكيك، لكن ما يقوله ليتش يفسر مفهوم الفراغ في البنيوية والتفكيك على السواء. إن التمهيد بأكمله يخصص لدراسة الرسالة والعلامة والفراغ والاحتمالات الممكنة لاستثماره والتي تجسدها جميعا لحظة زمانية قصيرة في نص الإلياذة.

اللحظة تقدم «هكتور» البطل الطروادي وقرينه «بوليداماس»، الذي ولد في نفس لحظة مولده، واقفين أمام خندق يفصل بين معسكرهم ومعسكر الإغريق، في تلك اللحظة يشاهدان نسرا ضخما يحمل بين مخالبه ثعبانا كسته الدماء، لكنه ما زال حيا يتلوى، يتمكن الثعبان في نهاية الأمر من لدغ النسر الذي يطلقه فيسقط ملطخا بالدماء وسط معسكر الطرواديين، يتشاءم الطرواديون ويتوقعون الهزيمة، يتشاءم «بوليداماس» هو الآخر، يرفض هكتور التشاؤم ويذكر قرينه بوعد «زوس» الذي قطعه على نفسه- عن طريق «أيريس»-بالوقوف إلى جانب الطرواديين. يرجع بوليداماس عن تشاؤمه، فيما بعد، وفي حماس شديد، يعبر الطرواديون الخنادق ويهاجمون المعسكر الإغريقي ويلقون هزيمة منكرة، تلك هي اللحظة. من الناحية البنيوية تقدم اللحظة علامتين على الأقل هما: رسالة «زوس» إلى هكتور والنسر-كانت الطيور في الأساطير اليونانية علامات من الآلهة-في لحظة جبروته ثم في لحظة ألمه وهروبه، ثم الثعبان الذي سقط وسط معسكر الطرواديين. هناك أيضا عدد من التفسيرات أو القراءات المتنوعة بل المتناقضة للعلامات، وكلها قراءات تسمح بها فراغات النص.

«بوليداماس» يقرأ العلامة الأولى في ضوء الأنساق الثقافية التي ينتمي إليها، فيرى أن الطرواديين سوف يلحقون الضرر بالإغريق لكنهم سوف يرتدون مقهورين، تماما كما حدث مع النسر الذي ألحق ضررا بالثعبان لكنه خسر معركته معه. لكن العلامة، كما قرأها بوليداماس، تقدم فراغا جعل قراءته ممكنة من ناحية وأتاح لـ هكتور قراءة رسالة مختلفة تماما من ناحية أخرى، يتمثل الفراغ هنا في جهل بوليداماس بوعد «زوس» لهكتور بالوقوف إلى جانب الطرواديين. من هنا يصف هكتور تفسير قرينه باعتباره خطأ قراءة للعلامة ويقرؤها بطريقة مختلفة، وهي نفس القراءة التي يتحول إليها الطرواديون بعد تشاؤمهم الأول. فهم أيضا يتذكرون رسالة «زوس» ويهاجمون الإغريق في حماس يتفق مع قراءتهم الجديدة للعلامة، وحينما تحل الهزيمة بالطرواديين يتضح لنا أنهم وهكتور معا أساءوا قراءة العلامة بسبب الفراغ الذي خلقته قراءة العلامة الأولى وهي وعد زوس. الفراغ هنا ترتب على نسيان هكتور للنص الكامل لرسالة زوس أو علامته، لقد نصت الرسالة على وعد بالوقوف إلى جانب الطرواديين حتى مغرب الشمس.

وتجاهل الجزئية الأخيرة خلق فراغا في العلامة جعل الطرواديين يقرءونها على أنها وعد غير مشروط. الهزيمة إذن أرغمت الطرواديين على إعادة قراءة العلامة الأولى وهي رسالة زوس، ثم العودة إلى قراءتهم الأولى لعلامة الثعبان. وهكذا[73].

ويختم ليتش استعراضه لتلك اللحظة قائلا:

يتخلق فراغ بين العلامة ومعناها المحتمل. ويفتح فراغ آخر بين المعنى الذي تم تحديده-بصرف النظر عما هو هذا المعنى-والواقع الفعلي. هذان الفراغان يمثلان فراغات التفسير-وهي الظروف التي يمكن فيها حدوث أي تفسير وكل التفسير[74].

وبرغم كل محاولات البنيويين لإنطاق النص باستخدام أدوات المنهج البنيوي والتي تتعامل معه، باعتباره نسقا فرديا يسهم في تشكيل النسق العام وينطوي تحت جناحيه في خضوع في نفس الوقت، ومادام النظام قد بقي شفرة لا تختلف كثيرا عن شفرة قائمة الطعام في مطعم فرنسي، كما يرى بارت، فسوف تظل مشكلة المعنى هي أكبر مشاكل البنيويين.

هـ- اللغة:

ا- من «سجن العقل» إلى «سجن اللغة»:

بداية، الحديث عن سجن اللغة، أو القول بأن اللغة قد أصبحت في الرؤية البنيوية سجنا للعقل، بعد أن أصبحت هي أداته الوحيدة للمعرفة، بل محتوى العقل ذاته، ليس جديدا. فالصورة معروفة شائعة منذ قدمها «فريدريك جيمسون» في كتاب The Prison-house of Language (1972)، وقد أصبح ذلك التصور للغة حجر الزاوية في الدراسات الناقدة للبنيوية كنموذج لقصور المشروع البنيوي. ثم إن صورة سجن اللغة نفسها لم تكن شيئا ابتدعه جيمسون أو نحته في فراغ، فهي مجرد تحريف لصورة أخرى سابقة طورها نقاد فلسفة كانط المثالية حيث أصبح العقل[75]، من وجهة نظر الرافضين لمثالية الفيلسوف الألماني، سجنا للمعرفة. والواقع أن الصورة الجديدة عن سجن اللغة مجاز مقصود يستخدم نفس المنطق الذي توصل به الفلاسفة إلى القول بسجن العقل. فالمعرفة عند المثاليين والبنيويين على السواء غير ممكنة من دون العقل. لكن ذلك في حد ذاته لا يعني تحول العقل إلى سجن مغلق، ففكرة السجن نشأت عندما بدأ الشك في قدرة

العقل الكانطي على إدراك المعرفة، لأن المعرفة التي يستطيع العقل تحقيقها معرفة منقوصة وغير مكتملة وغير نهائية أو يقينية. ثم إننا، في اعتمادنا الكلي على العقل الكانطي، لا نستطيع تحقيق معرفة بما يقع خارج العقل. وهكذا نظل حبيسي سجن العقل بما في داخله من معرفة وفي عجز عن إدراك ما يقع خارج حدود العقل ذاته. وكان الفيلسوف الألماني والشكاك الأكبر «فريدريك نيتشه» هو أول من بدأ عملية التشكيك في قدرات العقل على إدراك الحقيقة كاملة. وزاد من عنف الشك الفلسفي، بالطبع، سيطرة المذهب التجريبي الذي حقق إنجازات علمية وتكنولوجية دفعت بالعقل الكانطي إلى التراجع.

ومع التحول الجديد تجاه العلم ومنهجه التجريبي، ثم تطوير علوم اللغويات لمنهج علمي تجريبي وضعها في قلب العقل كأداة لاكتساب المعرفة من ناحية، وتوصيلها من ناحية أخرى، انفصلت صورة السجن من العقل لتلحق باللغة. وقد تم إلحاق الصفة القديمة باللغة لنفس الأسباب دون تغير. «فإذا كان كل ما نعرفه في نهاية الأمر هو الأفكار الموجودة داخل عقولنا (الصور المدركة، تركيباتها والكلمات التي تمثلها بالنسبة لتجريبيي القرن الثامن عشر، اللغة بالنسبة للبنيوي) فمعنى ذلك أنه لا يمكن الوصول إلى الحقيقة. وهكذا نصبح، منطقيا، سجناء داخل اللغة»(76). وهي نفس المقولة التي يؤكدها كل من فوكوه وجيمسون. ففي لقاء أجرته معه مجلة Tel Quel الفرنسية التي أحدثت تأثيرا جذريا في الحياة الثقافية في فرنسا في فترة المد البنيوي ومهدت للمشروع التفكيكي، يقول فوكوه: «أعتقد أن عددا منا، بمن فيهم أنا، يرون أن الحقيقة لا وجود لها، وأن اللغة فقط هي الموجودة»(77). أما جيمسون، صاحب الصورة الجديدة، فيتحدث في دراسته المعنية عن حيرة البنيويين والموقف الذي وضعوا أنفسهم فيه. فحيث إن بناء اللغة هو الذي يحدد معرفة الفرد بالعالم، إذن لا يمكن الانتقال من اللغة إلى الواقع في حد ذاته-الواقع في حد ذاته غير موجود، لأن وجوده يحدث داخل اللغة فقط-مما يعني في نهاية الأمر تحول اللغة إلى سجن يحل محل سجن العقل. وهكذا يخلص فوكوه إلى القول: «يعتقد البشر أن كلامهم في خدمتهم لكنهم لا يدركون أنهم يخضعون أنفسهم لمطالبه»(78).

كيف وصلت اللغة إلى هذه المرحلة؟ للإجابة عن هذا السؤال نحتاج

إلى استعراض تطور الدراسات اللغوية ودورها الجديد كما تحددهما الفلسفة والعلوم والنقد الأدبي خاصة البنيوية والتفكيك. ونقطة البداية البارزة هنا هي السنوات الأولى من القرن العشرين، أي بظهور كتاب سوسير في اللغويات العامة عام 1915. وفي الفترة ما بين 1915 ونهاية الخمسينيات حدثت أشياء كثيرة في مجال الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية، وشهدت الحياة السياسية تحولات جذرية، وأفرز المناخ الثقافي مذاهب فلسفية متداخلة ومتعارضة ومتشابكة. وفوق هذا وذاك شهد القرن العشرون وثبات علمية وتكنولوجية مذهلة. والأهم من هذا كله أنه، وبفضل التقدم السريع في أدوات التوصيل وللاتصال، لم تحدث هذه التغيرات بمعزل عن الأخرى، فقد تداخلت الفلسفة والسياسة والعلم والأدب بصورة جعلت من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، دراسة أي من التغيرات التي أشرنا إليها في تجاهل لعوامل التأثر والتأثير فيما بينها. إننا في الواقع، وفي تركيبية العصر الحديث، لم نعد قادرين على تحديد مدرسة سياسية أو فلسفية أو نقدية «نقية» تماما. وهذا هو المدخل الوحيد لدراسة اللغة والبنيوية اللغوية.

وقد سبق، في أكثر من موضع من الفصل الثاني والفصل الحالي، مناقشة التحولات الفلسفية والسياسية والاجتماعية التي أدت في النهاية إلى أن تتبوأ اللغة والدراسات الخاصة بها المكانة التي تبوأتها في القرن العشرين، ولا أظن أننا بحاجة إلى استعراض تلك التحولات والتغيرات مرة أخرى. لكننا نحتاج هنا إلى تأكيد بعض علامات الطريق البارزة التي مرت بها اللغة في رحلتها، قبل أن تصل إلى المحطة الأخيرة حيث استقرت حتى الآن باعتبارها محتوى العقل ومضمونه. العلامة البارزة الأولى هي التحول الذي حدث في نظرتنا الفلسفية إلى اللغة، وهو التحول الذي حدث عبر ما يقرب من ثلاثة قرون حدث خلالها ابتعاد تدريجي عن مفهوم الشفافية، التي ترى الكلمة أو الصوت ممثلا للشيء الموجود بالفعل والاقتراب من المفهوم الأخير القائل بأن الأشياء لا وجود لها خارج اللغة وأن اللغة تسبق الوجود. وتحدد ملامح هذه العلامة دراسة سوسير اللغوية التي أوصلتنا إلى مقولة «إن الفكر في حد ذاته مثل سحابة حوامة لا يوجد فيها شكل محدد بصفة أساسية. لا وجود للأفكار المسبقة، لا شيء واضح قبل دخول البنية اللغوية»[79]. العلامة البارزة الثانية والتي ترتبط بالعلامة الأولى

بمفارقة مثيرة للانتباه هي تبني الدراسة اللغوية لأدوات المنهج التجريبي. أي أن الدراسة اللغوية، من ناحية، ثارت على ربط التجريبية بمفهوم لوك بين اللغة أو العلامة والشيء الذي يسبق وجوده وجودها، سواء كان ذلك الشيء هو المفهوم أو حتى الموجود المادي خارج العقل واللغة. وفي نفس الوقت، فإن الدراسة اللغوية، لكي تحقق علميتها، تبنت منهجية التجريبية. العلامة البارزة التالية هي الثورة الروسية التي جاءت عام 1917 لتطبق مبادئ «ماركس» و «إنجلز» في التفسير المادي للوجود والمعرفة. وسوف يؤدي الفكر الماركسي إلى تأسيس بنيوية ماركسية ستؤثر في التيار البنيوي الرئيسي وتثير الكثير من الجدل الذي لم يتوقف حتى الآن. وسوف يتزامن ذلك المد الماركسي مع شكلية روسية جمالية-وهي العلامة البارزة التالية- تعطي دفعة للدراسة اللغوية التي بدأها سوسير، من ناحية، وتقيم الجسر الأول بين البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبية من ناحية أخرى. وتتابع العلامات: الحرب العالمية الثانية التي وقف فيها الفكر الغربي والفكر الماركسي في معسكر واحد ضد النازية، وير فترة تقارب أدت إلى مد ماركسي داخل أوروبا الغربية وخاصة فرنسا التي أفرزت أقطاب البنيوية الكبار فيما بعد. النقد الجديد وسيطرته على الساحة الأدبية لثلاثة عقود. وإذا كان النقد الجديد قد فشل في محصلته الأخيرة في تأسيس نظرية لغوية متكاملة، وهو الفشل الذي أرغمه في نهاية الأمر على إفساح الطريق أمام التيار البنيوي المتنامي، إلا أنه لم يستطع أن ينأى بنفسه عن تأثير الشكلية من ناحية، والدراسات اللغوية من ناحية أخرى. وهكذا جاءت أفكار النقاد الجدد المتأخرين مثل بروكس وفراي تمهيدا لا يخطئه القارئ للبنيوية. ثم جاء «ليفي-شتراوس» بعد أن سبقه «فلاديمير بروب» ليقيما معا الجسر النهائي الراسخ بين البنيوية اللغوية والأنساق الثقافية الأخرى غير الأدبية عامة، وبين البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبية خاصة. تلك هي العلامات البارزة التي أوصلتنا في نهاية المطاف إلى عصر البنيوية. وعصر البنيوية هو، بلا منازع، عصر التحليل اللغوي للنص.

دعونا نحاول معا تبسيط التبسيط هذه المرة، لنتعرف على طريقة عمل التحليل اللغوي، سواء في النص العلمي الإخباري أو النص الأدبي، ونقاط الالتقاء ثم الاقتران بينهما.

تقوم اللغويات البنيوية عند تعاملها مع النص اللغوي بالبدء من نقطة صغرى، فتبدأ بتحديد العناصر التي ربما لا يكون لها معنى مثل الفونيمات وهي أصغر عناصر تكوين اللغة. ثم ينتقل التحليل البنيوي لرصد تجميع هذه العناصر في وحدات ذات معنى وهي الكلمات، ثم كيف تجمع هذه الوحدات الدلالية الصغرى في نظام أوسع أو نسق أكبر وهو اللغة إلى هنا، بدأنا بعناصر ثم تحولنا إلى وحدات صغرى-أصغر الوحدات اللغوية ذات الدلالة-وهي الكلمات. لكن الكلمة بمفردها، معزولة خارج نسق، لا يمكن إلا أن تدل أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة. ولهذا نتحول إلى النسق الأصغر وهو الجملة. داخل النسق الأصغر تصبح الوحدة الصغرى جزءا من نسق دال وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النسق. (في استباق نرجو أن يتسع له صدر القارئ، نقول إنه عند هذه المرحلة يبدأ تطبيق النسق العام للغة، وهو قواعد النحو التي تحكم علاقة الوحدات بعضها ببعض وهي العلاقات التي تحدد معاني الوحدات أيضا. من دون هذا النسق العام المسبق سواء عن طريق تحليل الأنساق الفردية الصغرى للوصول إلى مكونات النسق العام أو عن طريق وجود يسبق اللغة ذاتها أو يفترض أنه موجود مقدما لا تتم الدلالة). المرحلة التالية أكثر تركيبية وتعقيدا وهي ربط هذه الجمل/الأنساق الصغرى وتجميعها داخل نسق أكبر هو النص. في النسقين السابقين تتحدد دلالة الوحدة (الكلمة في الجملة والجملة في النص) عن طريق علاقاتها مع الوحدات الأخرى في ظل مبدأ اتفق حوله البنيويون جميعا وهو التضادات الثنائية binary oppositions. وهناك نسق ثالث هو النسق العام أو النظام الذي يحكم الإنتاج الفردي للنوع genre، وهو نسق نتحرك في اتجاهه انطلاقا من النصوص الفردية، أو منطلقين منه في اتجاه النص الفردي في تحليل تطبيقي، يؤكد اتفاق النص المفرد أو النسق الأصغر أو اختلافه مع النسق أو النظام العام. ويوجز «بيرمان» كل هذا التبسيط الذي قمنا به حتى الآن في جملة واحدة أكثر تحديدا وبلاغة: «في البنيوية تتم إقامة صلة بين مستويين-بين العناصر التي تتحد لتكون وحدة ذات معنى وبين اتحاد وحدات ذات معنى-حتى يمكن تطبيق نموذج لآليات اللغة على آليات بناء له معنى يتكون من اللغة»[80].

الأمر حتى الآن، على ما يبدو بسيط. لكنه في حقيقة الأمر ليس كذلك. فقد انسلخ التحليل البنيوي الأدبي عن التحليل البنيوي اللغوي عند نقطة ما فارقة من الرحلة (هناك اختلافات شكلية سابقة، لكنها اختلافات شكلية لا تمس المنهج، فالعناصر الصوتية (الفونيمات) تقابلها المايتيمات في النموذج الأدبي والكلمات تقابلها «وظائف» بروب أو «وحدات» شتراوس، والتي قد تكود أحداثا صغرى أو شخصيات، أو مواقف في سلسلة الحبكة في القصة الشعبية أو الأسطورة. لكن الاختلاف الحقيقي بين النموذجين يبدأ بعد ذلك). عند تلك النقطة الفارقة بدأت الاختلافات والتعقيدات، وبدأت أيضا معالم النهاية للبنيوية الأدبية التي يرى المنشقون عليها والرافضون لها أنها تحمل بذور تفكيكها أو تدميرها بالمعنى اللغوي المباشر-أي فشلها-وليس بمعنى دريدا التفكيكي. بدأت نقطة الانفصال بين نسختي البنيوية في الواقع بعد نسق الجملة مباشرة وقبل نسق النص مباشرة أيضا. فالنص العلمي-بالمعنى الواسع لكلمة علمي-غير النص الأدبي. النص الأول يهدف إلى تحقيق معنى محدد، وهو بهذا، كوحدة كلية، يعتبر وحدة ذات دلالة، وتقوم قيمته داخل النوع (الفيزياء-الهندسة-علم الاجتماع... إلخ) على قدرته على الدلالة المحددة الواضحة. فلا مكان فيه للرمز أو البلاغة. إن الاستخدام غير الأدبي للغة يحكمه-كما يقول «رولان بارت»-الهدف الذي يحدده الكاتب لنفسه منذ البداية، فهو يرتب الكلمات ويقيم العلاقات بين كل وحدة داخل نسق الجملة والوحدات الأخرى، ثم يرتب الجمل داخل نسق النص، لتحقيق هدفه الذي حدده لنفسه. إنه يهدف إلى الإخبار أو التعليم. لكن هذا، في رأي بارت، لا يمكن أن يكون هو الاستخدام الأدبي للغة. فالأدب لا يهدف إلى الإخبار أو التعليم عن طريق الاستخدام البرجماتي للغة الذي تلعب فيه اللغة دور الأداة. إن الوحدات الصغرى، في تجمعها داخل الأنساق الأكبر مثل الجملة ثم النص في مجال الكتابة العلمية تقدم عالما حدوده الدالات والمدلولات والعلاقات المتوازنة بينهما، بحيث لا تطغى الدالة على المدلول أو العكس. لكن تلك الوحدات حينما تتوحد داخل نسق أدبي لا تهدف إلى نقل عالم تحدده العلاقات المتوازنة بين الدالات والمدلولات، بل هي تخلق ما يسميه بعض الفلاسفة «العالم الوسيط»، عالم لا يقوم على التوازن السابق، بل على قدرة وحدة التخيل على تكوينه بحيث لا يمكن رده إلى واقع خارجي.

ولهذا تفقد العلامة قدرتها على الدلالة المحدودة، بل يجب أن تفقدها وإلا تحول النص إلى نص مباشر وغير أدبي، ثم تكتسب قدرة جديدة على الإيحاء بدلالات متعددة، بل لا نهائية كما يقول التفكيكيون.

عودة أخرى إلى تبسيط التبسيط. إن تلك الأهمية البالغة التي تكتسبها اللغة والتي تمنحها قدرات تحولها إلى قوة جبرية مسيطرة تحل محل قوى الاقتصاد وصراع الطبقات في الفكر الماركسي، دفعت بعض أقطاب الدراسات اللغوية الحديثة إلى القول بأن النسق اللغوي العام أو قواعد النحو تولد مع الإنسان-والعكس صحيح أيضا، بمعنى أننا نستطيع القول بأن القوة الجديدة التي اكتسبتها اللغة ترجع إلى الاعتقاد عند بعض اللغويين بأن اللغة تولد مع الإنسان. وأبرز هؤلاء اللغويين هو ناعوم تشومسكي Noam Chomsky الذي اعتبرت دراساته اللغوية منذ منتصف الخمسينيات أقوى عناصر التمهيد للبنيوية في الولايات المتحدة، برغم أن الرجل نفسه لم يكن بنيويا بالمعنى المنهجي الكامل للكلمة، ولم تكن له علاقة مباشرة بالنقد الأدبي. يقول تشومسكي: إن السرعة التي يتعلم بها الطفل اللغة وتراكيبها ونمو حصيلته اللغوية في زمن قصير تشير إلى أن العملية ليست مجرد محاكاة وترديد لمفردات وتراكيب يسمعها من الكبار، وأن الأمر يتخطى المحاكاة والترديد إلى احتمال مجيء الطفل إلى العالم مسلحا بمعرفة مسبقة غير واعية بنظام لغوي ما، هو قواعد النحو الذي يحكم تكوينات اللغة التي يستخدمها. وحيث إن الطفل لا يحدد السياق اللغوي الذي سيولد فيه أو يختاره، وأنه يستطيع في السنوات المبكرة من طفولته تعلم أي لغة جديدة ينقل إليها، بحيث لا نستطيع أن نقول إن الطفل العربي على سبيل المثال يجيء إلى هذا العالم مسلحا بالنسق العام للغة العربية، لأننا إذا نقلناه بعد عام من مولده، وقبل أن «يتكلم» اللغة العربية، أو حتى بعد أن يمارس «الكلام» بها بقليل إلى سياق تستخدم فيه اللغة الإنجليزية فسوف يتعلمها بنفس السرعة. معنى ذلك أن الطفل يجيء إلى هذا العالم مسلحا بنسق لغوي عام عالمي تنتظم فيه الأنساق اللغوية العامة للغات المختلفة. وما يحدث بعد ذلك، منذ الطفولة المبكرة إلى الرجولة، يتولاه «جاك لا كان»، كما سبق أن أشرنا في الفصل الحالي بتفسيره الخاص الذي يرى الذات الجديدة، وليست بالمفهوم الرومانسي، تتشكل في وعيها المستمر

بالآخر، والآخر، في هذا السياق عند لا كان، هو اللغة. والآخر هنا، أي اللغة، يمثل قوة كبت أو قهر مستمرة بسبب اعتماد الطفل المستمر على ذلك الآخر. وهو في الارتباط بالآخر يعاني من حالة تمزق دائمة بين ذاته المتكاملة كما يراها في المرآة وبين عجزه وعدم اكتماله. ولسنا هنا في مجال يسمح لنا بالخوض في التحليل النفسي وعلم نفس السلوك الحديث والمعاصر. لكننا فقط نريد التنويه إلى مفهوم لا كان عن اللغة باعتبارها «الآخر» الذي يحدد حضوره «الأنا» أو «الذات».

في ظل هذه التفسيرات الجديدة لوظيفة اللغة والتي تلتقي جميعها مهما تباينت اتجاهات أصحابها وانتماءاتهم حول أهمية اللغة، احتلت اللغة مكانة أضفت عليها صفات العقل ومنحتها جبرية الماركسية وجعلتها الأداة الوحيدة لتحقيق المعرفة وإدراك الكينونة والوجود. تلك الأهمية الجديدة دفعت فيلسوفا مثل مارتن هيديجر إلى إثارة تساؤلات في عام 1927، وهو العام الذي نشر فيه كتابه «الكينونة والزمن»، لم يكن من الممكن إثارتها قبل ذلك بقرن واحد، بل بنصف قرن أو أقل، وهي تساؤلات تشير كلها في اتجاه واحد: المكانة الجديدة للغة. من أبرز هذه التساؤلات: «ما الذي يسبق الآخر: الكينونة أم اللغة؟» و «هل نولد في الكينونة أم في اللغة؟» و «هل تسبق الكتابة الوجود أم العكس؟». ويخلص الفيلسوف الألماني الذي مارس تأثيرا قويا ومباشرا فيما بعد على تفكيكية دريدا، إلى أن اللغة والتفكير يكشفان عن الكينونة التي تحتاج إلى اللغة لتعبر عنها بسبب افتقارها إلى الوجود المادي المحسوس. من دون اللغة، إذن، لا يستطيع الإنسان أن يدرك الكينونة. وهكذا ينتهي «بيرمان» في دراسته عن النقد الحديث، إلى أن معرفتنا بالعالم تتشكل في اللغة، بل إن العالم في الواقع هو اللغة:

يرى البنيويون الفرنسيون المحدثون أنه إذا كانت اللغة هي التي تقوم بتشكيل وصياغة ما نعرفه عن العالم، فإنه يمكن القول بأن اللغة تشكل معرفتنا بالعالم. ما نعرفه إذن ليس العالم كما هو في الواقع بل اللغة ذاتها، المجموعة الكاملة من الأصوات، نسق من الاختلافات الصوتية التي تشكل الفكر[81].

ونعود إلى نقطة البداية، فقد حلت اللغة محل العقل كأداة للمعرفة، وحلت أيضا محله كسجن للمعرفة بعد أن أصبحت حدود معرفتنا بالعالم

تقف عند حدود اللغة وتخومها، وبعد أن أصبحت المعرفة خارج أبنيتها وأنساقها مستحيلة، وبعد أن تحولت إلى ذلك «الأخر» المستبد الذي يقهر «الأنا» من ناحية، ولا يتأكد وجود تلك «الأنا» إلا في حضورها، من ناحية أخرى.

2- الاستبدالي والتعاقبي:

إن الحديث عن الوحدات والأنساق الصغرى والكبرى والعلاقات بين الوحدة داخل النسق والوحدات الأخرى، يدعونا للتوقف عند مشكلة جوهرية توقف عندها البنيويون طويلا، وهي مشكلة المحور الذي ينظم العلاقات بين الوحدات الصغرى داخل النص. فالتساؤل قائم ومستمر ويثير جدلا لا ينتهي حول نوع العلاقة التي تعطي الكلمة داخل نسق الجملة اللغوية القدرة على الدلالة والمعنى. وينقسم البنيويون ولا يجتمعون حول ما يسمى بالمحورين الأفقي horizontal, linear والرأسي أو العامودي vertical. المحور الأفقي يعني ببساطة ذلك الخط الأفقي الذي تتوالى أو تتتابع فوقه مفردات الجملة أو وحداتها الصغرى. أما الرأسي فهو ذلك الخط الرأسي (الوهمي) الذي يضم مفردات محتملة تمثل حصيلة لغوية يكتسبها الكاتب، وتختلف من كاتب لآخر بقدر إلمامه بالتراث اللغوي والأدبي. هذه الكلمات التي لا وجود لها في النص من الممكن أن تحل محل الكلمة التي استخدمت بالفعل-وهذا ما لم يحدث. «ويمكن تصور انتماء هذه الكلمات التي استبعدت من النص إلى عدد من جداول الاستبدال: كلمات بديلة لها نفس الوظيفة النحوية، أو كلمات بديلة أخرى لها معان ذات صلة (المرادفات والمتناقضات)، كلمات ذات أنماط صوتية مشابهة»[82].

تتعدد التسميات اللغوية في الإنجليزية للمحورين، وتتعدد أكثر في العربية حيث إن اللفظ منقول ويمثل مظهرا من مظاهر أزمة المصطلح النقدي الغربي. فالمحور العامودي بالإنجليزية يسمى: vertical synchronic and paradigmatic. أما المحور الأفقي فيسمى، Linear horizontal diachronic and syntagmatic. لكن الألفاظ الشائعة الاستعمال هي synchromic, paradigmatic للدلالة على المحور الرأسي و syntagmatic, diachromic للمحور الأفقي. أما في العربية فالمصطلحات المستخدمة هي: الرأسي، العامودي، التبادلي، الاستبدالي، الجدولي، الآني، التزامني، الترابطي، المتسقي بالنسبة للمحور

الأول، و: الأفقي، التتابعي، التراصفي، التعاقبي، الزماني والنسقي بالنسبة للمحور الثاني. إن إقامة العلاقة بين الكلمة في الوحدة اللغوية والجدول الاستبدالي paradigmatic الغائب من النص الذي يثيره حضور الكلمة، يحدد معناها داخل الوحدة اللغوية أو الجملة. قد يحتوي الجدول الاستبدالي كلمات أخرى بديلة كالمرادفات وقد يحتوي كلمة أو كلمات نقيضة مقابلة يحدد غيابها حضور الكلمة ومعناها-وسوف نناقش مبدأ المتضادات الثنائية فيما بعد-وقد يحتوي كلمات تتشابه صوتيا مع الكلمة النصية. أما دلالة الكلمة عن طريق تحديد علاقتها بالمحور التعاقبي فيعني إقامة العلاقة أو العلاقات بين الكلمة في الجملة والكلمات الأخرى التي تسبقها والتي تليها. هذان هما المحوران اللذان يحدد واحد منهما، أو كلاهما معا، دلالة الكلمة داخل النسق اللغوي الأصغر أو الجملة. الأمر، حتى الآن، بسيط ولا يثير مشاكل مذهبية. لكن حينما تتدخل الانتماءات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تحدد فكر مجموعة من البنيويين دون الأخرى، فإنها تثير مشاكل تستعصي على الحل وجدلا لا ينتهي، فيرتفع صوت مجموعة من البنيويين، وهم يمثلون التيار الرئيسي للبنيوية الأدبية، مناديا بالتفسير الآني كمحور وحيد لتحقيق الدلالة واستبعاد المحور التعاقبي خاصة إذا ارتبط بالزمن أو التاريخ. ويرد البنيويون الماركسيون بالطبع قائلين إنه لا يمكن استبعاد التاريخ كقوة مؤثرة في تحديد الدلالة، ومن ثم فإن الأولوية للمحور التعاقبي، وإن كان لا يعني استبعاد المحور الاستبدالي في جميع الأحوال. وترتفع أصوات تنادي بالاتفاق على حل وسط يجمع المحورين معا لتحقيق الدلالة.

نقطة البداية الطبيعية لهذا الجدل هي الدراسة اللغوية المتكاملة الأولى لـ سوسير. وبرغم المحاولة التوفيقية التي يقوم بها اللغوي السويسري للتقريب بين المحورين والجمع بينهما كمنهج لتحقيق الدلالة، فإن اختياره المبدئي تحدده نظريته المعروفة عن المتضادات الثنائية binary oppositions، إذ إن الكلمة الموجودة في السياق اللغوي تحدد دلالتها الكلمة المضادة أو المقابلة، وهي كلمة غير موجودة في النص. فالمتلقي عندما يقرأ كلمة «بارد» يسعفه مخزونه اللغوي بكلمة «ساخن» التي تحدد معنى الكلمة الحاضر، وهكذا. فالنص اللغوي مجموعة من المتقابلات الثنائية، وتمثل كل كلمة في ثنائية

حضورا يستدعي كلمة غائبة لتحديد الدلالة الحاضرة. المتقابلات الثنائية عند سوسير تضع الدلالة في قلب المحور الاستبدالي.

إن هذا الميل المبدئي لـ سوسير والبنيويين من أتباع مدرسته وضعهم جميعا في موقف مناقض للمفكرين اللغويين الذين تأثروا بفلسفة هيجل، وعلى رأسهم الماركسيون الذين يرون أن الجانب الاقتصادي والصراع الطبقي لا يتوقف تأثيرهما على الثقافة بجميع عناصرها ومنها اللغة، وهو تأثير يجعل القول بالكيانات المستقلة وذاتية التعريف self-determined، كالوحدات اللغوية، على سبيل المثال، أمرا مرفوضا. وهذا على وجه التحديد ما يعنيه مبدأ عشوائية العلامة في اللغة من وجهة نظر سوسير. إن القول بعشوائية العلامة يعني أن الوحدات اللغوية ذاتية التكوين لا تخضع للمؤثرات الأخرى خارج اللغة. وهو أيضا يحدد جوهر «النصية Textuality» التي ترتبط بالتيار العام للبنيوية والتي تعني أن الوحدة اللغوية، تكتسب دلالتها فقط داخل أنساق النص ولا تكتسب دلالتها من أي إشارة مرجعية referential إلى وجود خارج ذلك النص وأنساقه. في ظل هذا الموقف المبدئي فإن البنيوية، تأسيسا على آراء سوسير في البنيوية اللغوية، تنفي عنصر الزمن أو التاريخ كعامل مؤثر في تحديد الدلالة. فالزمن عنصر مستبعد كما في الجبر أو علم التبويب taxonomy، فما يتم تحديده هو تشابهات بنائية ووظيفية (كما في بناء كل النص أو وظيفة كل الشعر)، بدلا من حتمية تتبعية sequential determinism. وفي نفس الوقت فإن محتوى العقل، الذي يعادل الذات، يتم تقريره في البنيوية عن طريق اللغة أو بنى اجتماعية تشبه البنى اللغوية، مما يجعل البنيوية فلسفة جبرية[83]. ولا يختلف موقف ليفي-شتراوس المبدئي أيضا عن موقف سوسير، فهو الآخر يركز على الدراسة الآنية التي تدرس اللغة «دراسة آنية من حيث علاقاتها المتبادلة وتحولاتها في الآن الساكن»[84]. «الآنية» و «الآن الساكن» تعنيان دراسة الأنساق اللغوية خارج الزمن. وهذا، على وجه التحديد، ما ترفضه البنيوية الماركسية.

وما زلنا مع المواقف المبدئية للأطراف المتصارعة تحت مظلة البنيوية. وحينما نتحدث عن المواقف المبدئية فإننا نمهد في حقيقة الأمر لبعض التشويه أو التعقيد في تلك المواقف يضيف إليها بعض الأبعاد التي تحرمها طهارتها الأولى. أي أن المواقف النهائية والفعلية للمعسكرين تقترب بعضها

من بعض في منطقة وسط تبعدها عن مواقفها المبدئية. لتوضيح تلك المواقف المبدئية دعونا نقتطف بعض كلمات حكمت الخطيب-وإن كان موقفها هنا يثير الكثير من الدهشة باعتبارها من دعاة البنيوية الماركسية-وهو موقف مبدئي يناقض بعض أحكامها المبدئية عن البنيوية:

إن البنيوية ككل آنية بالضرورة، إنها مهتمة بدراسة أنساق أو بنى معينة تحت ظروف صناعية وتاريخية، متجاهلة الأنساق أو البنى التي نشأت عنها على أمل شرح أدائها الحالي لوظيفتها. وهذا هو السبب في أن البنيوية، خاصة في فرنسا، وجدت نفسها على طرفي نقيض مع الماركسية التي يعتبر مثل هذا الإنكار للتاريخ بالنسبة لها شيئا لا يمكن تصوره. إن الماركسية، ذلك التفسير التاريخي المتميز للواقع الاجتماعي، نظام تعاقبي، لم يكن من الممكن أن تصل إلى تأقلم مع البنيوية الصرف[85].

إن التعاقبية كموقف ماركسي مبدئي يؤكده ياكبسون منذ البداية تقابل «نصية» المعسكر الآخر بـ «تناص» أو «بينصية» يشار إليها بصورة ضمنية. فالربط بين النسق اللغوي أو النسق الأدبي والتاريخ لا يقصد مفهوم التاريخ بحرفيته، لكنه يعني مكونات البنية التحتية جميعها، يعني الأنساق الاقتصادية التي تؤثر في مفردات البنية الفوقية وفي مقدمتها الثقافة. ونحن حينما نربط بين النسق اللغوي أو الأدبي وبين التاريخ فإننا نفتح الباب أمام «تناص» مبكر يرى النسق اللغوي أو الأدبي في ضوء النصوص التي أنتجتها الأنساق الأخرى غير اللغوية أو الأدبية.

هذان هما الموقفان المبدئيان لجناحي البنيوية، وهما يمثلان طرفي نقيض يباعد بين الاتجاهين. لكن الموقف الكلي أو النهائي لكل جناح يقترب من منطقة وسط يلتقي فيها مع الجناح الآخر ويبتعد عن موقفه المبدئي البالغ التشدد، خاصة أن الموقف المبدئي لكل منهما مبالغ فيه بصورة تضعفه وتقلل من مصداقيته. إن تمسك الجناح الماركسي بالتعاقبية على أساس ربط النسق اللغوي بالتاريخ والزمن يتناقض مع موقف بنيوي عام ومتفق عليه، هو ذاتية النص وأنساقه، والماركسيون في أكثر مواقفهم مبالغة لا يرفضون ذلك المبدأ. بل إن مشكلتهم الأساسية كانت دائما محاولة التوفيق بين ذاتية يتفقون عليها وتعاقبية تناقض تلك الذاتية. أما البنيويون غير الماركسيين فلم يكن موقفهم أقل حرجا، فالتمسك بالموقف الآني الاستبدالي

وحده في غيبة التعاقبية يعني شكلية جمالية تبعدهم كثيرا عن منطقة وسط يمكن أن يحدث فيها توافق أو تقارب بين المواقف المبدئية المتناقضة، منطقة تجعل التفسير الاستبدالي-التعاقبي في ثنائيته ممكنا دون أن يتناقض كل طرف مع موقفه المبدئي بقدر الإمكان. والواقع أن الحل الوسط في حد ذاته، أي مبدئيا، لا يخلو من وجاهة. لكن غرام البنيويين بالغموض والإثارة، بل الاستفزاز، أثار زوابع كثيرة أفقدت الحل التوفيقي الوسط مصداقيته. وسوف نشير بعد قليل إلى نماذج لذلك الاستفزاز وتلك الإثارة. لكننا نكتفي مؤقتا باستعراض جغرافية الأرض الوسط.

المنطقة الوسط التي يلتقي فيها الطرفان، مع احتفاظ كل طرف بتفرده، تجمع بين التفسير الآني والتفسير التتابعي للوحدة اللغوية (الكلمة) في نفس الوقت. سوسير وشتراوس من جانبهما لم يقولا في نهاية المطاف باقتصار الرسالة اللغوية على المحور الاستبدالي الآني، إذ إن الكلمة تكتسب معناها من المتقابلات والمترادفات والمتشابهات اللغوية التي يضمها الجدول الاستبدالي للكاتب والتي تمثل أرشيفا كونه عبر سنوات خبرته. وفي نفس الوقت فإنها تكتسب معناها أيضا من علاقتها ببقية الوحدات الموجودة بالفعل في النص. ويذهب شولز إلى القول بأن الجدول الاستبدالي هو أيضا نسق تتابعي يتحقق له عنصر الزمن مجردا من الالتزام الماركسي. ويحاول شولز إثبات مقولته التي لا تنقصها الوجاهة عن طريقة تكوين الأرشيف أو المخزون اللغوي للشاعر، ويسوق نموذج الشاعر الإنجليزي المعروف «جون دون John Donne» كدليل يثبت تفسيره لتوحد الاستبدالية والتعاقبية في الرسالة اللغوية. فالشاعر الإنجليزي لم يكن متمكنا فقط من ناصية اللغة الإنجليزية في عصره، لكنه كان أيضا دارسا ممتازا لشعر «دريدا» و «ميلتون» و «شكسبير» مما مكنه من استيعاب اللغات الشعرية للماضي واحتفظ في أرشيفه اللغوي بمفردات، بل بسياقات هذه المفردات اللغوية:

وهكذا كان باستطاعته إنتاج كلمات خاصة به داخل سياقات خاصة به، ومع ذلك، رددت واكتسبت معاني من تجسيداتها السابقة في كلام أسلافه العظام... إن مفردات الشاعر الاستبدالية متتابعة بالمعنى الواضح للكلمة، أي أنها تمتد في الماضي الشعري البعيد وتمد الكلمات بوعي بالماضي...

يبدو الأمر كما لو كان هناك مستوى من لغة الشعر التي لا تستطيع تحقيق استبداليتها إلا من خلال وعيها التعاقبي[86].

ويتحرك الماركسيون من الاتجاه المقابل إلى الأرض الوسط في حل توفيقي في حقيقته، مثير في اختيار مفرداته. وهذا الحل يلخصه ياكبسون في مبالغة ميلودرامية-هناك الكثير من المبالغات الميلودرامية في نقد الحداثة- يستعيرها من مجال علم الهندسة، فالتفسير التتبعي، في رأيه، يلتقي مع التفسير الاستبدالي «حينما يسقط المحور العامودي على المحور الأفقي»[87]. وهذا ما ينفذه كمال أبو ديب حرفيا في تحليله لمعلقة امرئ القيس حيث يستخدم رسومات هندسية توضيحية لدوائر تتسع (أفقيا) وأعمدة تسقط رأسيا وتؤدي في النهاية إلى «مفارقة» النص بدلا من «مقاربته» كما أراد أبو ديب. بينما تفاصيل الحل التوفيقي بسيطة لا تقبل التعقيد، وليس فيها جديد، كما يقول شكري عياد. إن تحليل أبو ديب، بعيدا عن التعقيدات الهندسية التي يغرم بها البنيويون جميعا، دون استثناء على ما يبدو، يؤكد بساطة الحل التوفيقي ووضوح مفرداته:

يتيح لنا استخدام «مفهوم التحولات» في البنية التوليدية.. . اكتشاف علاقات التواشج بين مكونات البنية وعملية الاستبدال التي تتم في إطار البنية على محور متسقي (Paradigmatic)، يضم عددا لا نهائيا نظريا من الإمكانيات النظرية (لكنه نهائي في تبلوره في الشعر الجاهلي). بيد أن الميزة العظمى لمفهوم التحولات هي أنه يسمح لنا برفض تصور بنية القصيدة الجاهلية شكلا جاهزا تقليديا، يحشد الشاعر فيه مواقف وعبارات تزويقية دون أن يكون لما يفعله في قسم من القصيدة علاقة بما يفعله في قسم آخر[88].

ويفند شكري عياد دعاوى الحداثيين، والبنيويين منهم على وجه التحديد، بالجدة، فليس فيما يقوله ياكبسون وأتباعه عن تقاطع المحورين الأفقي والرأسي جديد سوى الصياغة الميلودرامية المثيرة. فالمبدأ البنيوي الماركسي القائل بأن «العلاقة في النص المقروء... علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور... لم يزد على أن كرر شيئا معروفا ومفصلا عند البلاغيين والنقاد. وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر.. . الخ، إلا أمثلة قليلة مما أورده البلاغيون العرب من صور

التشابه والتضاد في العبارة»[89]

3- العلامة:

الحديث عن اللغة في المشروع البنيوي يعني ببساطة الحديث عن العلامة، ذلك الكائن المزدوج الوجه الذي يحمل وجه منه لفظة «دال signifier» والوجه الآخر لفظة «مدلول signified». وما توصله العلامة هو «الدلالة signification»، وعملية التوصيل ذاتها من طرف إلى طرف آخر هي التدليل signification». قد توجد العلامة في شكل وحدة لغوية مفردة هي الكلمة، وقد توجد داخل نسق كلي مصغر هو الجملة، وقد توجد على شكل نص أو نسق أكبر ينظم عددا من الوحدات الصغرى داخل عدد من الأنساق الصغرى، وهو «النص text» أو «العمل work» كما يحلو لبعض البنيويين تسميته. لكن العلامة قد لا تكون في شكل لغة فقط، فقد تكون صوتا موسيقيا (أو لحنا كاملا يعادل النص اللغوي)، وقد تكون لونا أو مجموعة من الألوان في شكل لوحة، وقد تكون أي وحدة أخرى تستخدم لتوصيل دلالة.

والعلامة ليست لفظة جديدة خلقها علماء اللغة في القرن العشرين، وليست نحتا غير مسبوق ارتبط بدراسة سوسير مثلا في علم اللغويات العام، بل إنها قديمة قدم الإنسان نفسه. وسوف نسوق هنا تعريفين فقط للعلامة، أحدهما يمثل أقدم تعريف وصل إلينا وهو تعريف أرسطو، والآخر تعريف حديث متفق عليه يقدمه لغوي أمريكي هو «شارلز بيرس Charles Sanders Pierce». تعريف أرسطو للعلامة ترجمته أمينة رشيد:

إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت. وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضا متطابقة[90].

ويهمنا أن نبرز بعض جوانب هذا التعريف الكلاسيكي المبكر لأننا سنعود إلى العلامة في علوم اللغة الحديثة. أولا اللغة، كأداة للدلالة، سواء منطوقة بالصوت فقط، أو مكتوبة على شكل كلمات، نسق من العلامات. وكلمة الرمز التي يستخدمها أرسطو هنا لا تعني تلك الحيلة أو الأداة البلاغية للتعبير، بل إنها تعني علامة. ثانيا، العلامة اللغوية ترمز، أي تشير إلى

وتدل على حالات النفس. الحالات النفسية التي ترمز لها العلامات هي الأخرى علامات لأشياء موجودة، بالقطع خارج العقل. (لم يبتعد «جون لوك» كثيرا بعد ذلك بعشرين قرنا عن مفهوم أرسطو حينما قال: إن العلامة تعبر عن المفهوم الذي يكونه العقل من الانطباعات الحسية عن الأشياء في العالم الخارجي). ثالثا، وهو أهم جوانب التعريف الكلاسيكي وأخطرها، هناك تطابق مبدئي بين العلامة وما ترمز إليه.

أما التعريف الحديث فهو تعريف «بيرس» الذي يرى العلامة باعتبارها «شيئا يمثل بالنسبة لشخص ما شيئا في جوانبه أو صفاته»[91]. وبرغم أن التعريف فضفاض بالغ التعميم، وأنه يبدو وكأنه مجرد تعديل جزئي أو سطحي للتعريف الكلاسيكي، إلا أنه، بسبب عموميته، من الاتساع بحيث ينسحب على أي تعريف حديث آخر للعلامة. وفي نفس الوقت فإنه يلتزم بالخطوط العريضة للتعريف الكلاسيكي دون أن يلزم نفسه بالمطابقة بين العلامة وما تشير إليه. وهذا الجانب الأخير على وجه التحديد هو جوهر حداثة التعريف وملاءمته للتعريفات الحديثة الأخرى التي تلتقي جميعا، حول انتفاء المطابقة بين العلامة وما تشير إليه في الأنساق اللغوية والأدبية على السواء. وفي نفس الوقت، فإن هذا التعريف الفضفاض يحدد مبدأين أساسيين في العلامة: الأول، أن العلامة علامة بقدر اعتبارها كذلك من جانب المتلقي، والثاني أنها دائما «تمثل» stands for شيئا ما بطريقة ما.

وبين التعريفين مرت مياه كثيرة تحت الجسر، كما يقولون، جاءت بتغيرات جذرية في النظرة الفلسفية واللغوية للعلامة. وقد استعرضنا من قبل، وفي أكثر من موضع في الدراسة الحالية، التغيرات الجوهرية التي طرأت على نظرتنا إلى اللغة منذ بداية العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية في القرن السابع عشر، وأشرنا في حينه إلى أن أبرز التغيرات التي طرأت على نظرتنا إلى اللغة تتمثل في الابتعاد التدريجي على مدى ثلاثة قرون عن مفهوم شفافية اللغة الذي تكون فيه الدالة مساوية لما تدل عليه. ثم تنتهي تلك الشفافية بصفة قاطعة مع الدراسات اللغوية الحديثة التي بدأها سوسير في مطلع القرن، وتابعها بالتطور عدد من الشكليين واللغويين الشرقيين أبرزهم، بلا منازع، هو «رومان ياكبسون» (1896- 1982) والذي تعتبر دراسته عن «اللغويات والبيوطيقا» (1960) من علامات الطريق التي يتوقف عندها

دارسو اللغة، وإن كان ذلك لا يعني بالقطع أن الرجل لم يكن مؤثرا في الدراسات اللغوية قبل ذلك، فهو أحد أقطاب البنيوية البارزين، بل ألمع أقطابها منذ العشرينيات، وفي كل مراحل حله وترحاله، من روسيا إلى تشيكوسلوفاكيا ثم إسكندنافيا وأخيرا الولايات المتحدة من 1941 إلى حين وفاته.

لاجدال في أن الدراسات اللغوية الحديثة كانت وما زالت تنطلق من دراسة اللغة كعلامة وتعود إليها. فالعلامة صنو الاهتمام المتزايد باللغة ومحور الدراسات السيميوطيقية والسيميولوجية المتخصصة. وإن كان يجب التنويه هنا إلى أن اللغة كنسق أو أنساق علامات كانت دائما موضع اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية بدرجات متفاوتة منذ أرسطو حتى القرن السابع عشر، ولم تكن العشرون قرنا أو يزيد التي مرت بين العصر الهلليني للثقافة الإغريقية والعصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية خلوا من العلامة كما قد يبدو. فالدراسات الأدبية عبر العصور كانت أيضا وبالضرورة دراسات سيميوطيقية. لكن علم دراسة العلامات أصبح علما مستقلا ومحوريا مع التزايد المستمر للإحساس بأهمية اللغة-والذي وصل في نهاية الأمر إلى القول بإزاحة اللغة للإنسان والعقل في الحقبة المعرفية الحديثة-خاصة بعد دراسة سوسير في علم اللغويات، ثم تطبيقات الشكليين والبنيويين الشرقيين لأفكار سوسير، مع التعديلات المناسبة بالطبع.

كانت دراسة «فردينان دي سوسير» في علم اللغويات العام إذن هي نقطة البداية للدراسات اللغوية والسيميوطيقية العلمية المتخصصة. وترجع أهمية الدراسة، لا لأنها فقط نقطة البداية الجادة، بل لأنها أيضا قدمت النموذج الأول للبنيوية اللغوية ونظام العلامة، وهو نموذج سيقوم علماء اللغة والفلسفة والبنيويون اللغويون والأدبيون في السنوات الخمسين التالية بالتأسيس عليه وتقديم تنويعاتهم المختلفة عليها، وهي تنويعات فرضتها عمليات التداخل المستمرة من الأنساق غير الأدبية، مثل الماركسية عند ياكبسون، والدراسات والتحليل النفسي عند بارت ولا كان، والفلسفة والتاريخ عند فوكوه. لكنها تبقى مجرد تنويعات على النموذج الأول الذي قدمه سوسير منذ السنوات الأولى من القرن. وفي مناقشتنا للنموذج السوسيري وتنويعاته المختلفة سوف نركز على نظام العلامة فقط، لأن ذلك ما يهمنا

في دراستنا الحالية للبنيوية. وفي دراسة نظام العلامة اللغوية لن نهتم كثيرا بالعلامات غير اللغوية، بل لن نهتم كثيرا إلا بنوع واحد من العلامات اللغوية، وهو العلامة الرمزية. وهنا، وقبل مناقشة نظام العلامة، نعود مرة أخرى إلى «بيرس» الذي يميز بين ثلاثة أنواع أو أنماط للعلامة: هناك العلامة الأيقونية iconic حيث تشبه العلامة المرجع الذي تشير إليه مثل صورة قطار، والعلامة الإشارية indexical التي ترتبط سببيا بمرجعها مثل الدخان الذي يشير إلى الحريق، ثم العلامة الرمزية symbolic، وهي التي ترتبط عشوائيا أو عفويا arbitrary بمرجعها. النمط الأخير للعلامة هو ما يهمنا في هذه الدراسة بطبيعة الحال.

قبل مناقشة نظام العلامة عند سوسير دعونا نذكر القارئ مرة أخرى بأن الاستعراض الدقيق والأمين لنظريته اللغوية في اكتمالها ليس هدف الدراسة الحالية لسبب واضح وبسيط: هو أن مثل هذه الدراسة لن تضيف جديدا، فقد حظي الرجل باهتمام كاف منذ بداية القرن حتى الآن، والدراسات التي تشرح مبادئ لغوياته تملأ المكتبات في العالمين الغربي والشرقي على السواء. أما في العربية فقد ارتبطت الصحوة البنيوية المتأخرة في العالم العربي بالعودة الدائمة لدراسة سوسير اللغوية، ولا تحتاج هذه الدراسات إلى استعراض آخر لن يضيف جديدا. لكن ما سنحاوله هنا، بنفس منهج التبسيط الذي التزمنا به منذ البداية، هو تثبيت النموذج اللغوي السوسيري أو تحديد جغرافيته، ثم تتبع التنويعات المختلفة على النموذج الأصلي، وربطها بالتيار العام للبنيوية اللغوية والأدبية إلى أن نصل إلى حتمية الخروج من النموذج البنيوي بسبب قصور النموذج اللغوي كأساس للتعامل مع النصوص الأدبية. على هذا الأساس دعونا نحدد معالم النظام اللغوي وبعض الأحكام الخاصة بنظام العلامة عند سوسير حتى نسترشد بها في رحلتنا مع تنويعات النموذج:

1- العلم الذي يجمع الأنساق المختلفة للعلامة، أو ما يحلو للبعض تسميته علم الأنساق، هو السيميوطيقا، والنسق اللغوي واحد فقط من هذه الأنساق.
2- العلامة لم تعد تدل على شيء خارجها، ولكنها وحدة ذات وجهين: أحد وجهيها هو الدال والآخر هو المدلول. ومن ثم يجب تغيير المعادلة القديمة: العلامة = شيء إلى: العلامة = دال / مدلول. 3- العلامة اعتباطية، ولو كان

الأمر غير ذلك لتحدث الناس جميعا لغة واحدة. 4- معنى العلامة داخلها وليس في المدلول أو في أي كيان خارجي. 5- علم اللغة يدرس العلامات في اللغة Langue وليس في الكلام Parole -6- البناء، أو نسق العلامات، لا يفسر وجود المعنى.

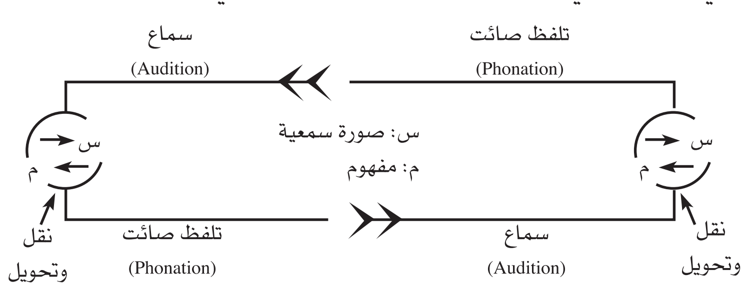
إن نظرية سوسير عن العلامة، برغم ثوريتها وجديتها الواضحة، تضرب في أعماق التجريبية. وليس في هذا ما يثير الغرابة. فقد قلنا مرارا إن أهم إنجازات الدراسات اللغوية في القرن العشرين هي الأخذ بالمنهج العلمي وأدوات التجريب اقتداء بالعلوم الطبيعية. ولهذا تتفق نقطة انطلاق سوسير في الفصل بين العلامة و «الأشياء» في العالم الخارجي مع تجريبية لوك الذي يرى أن العلامة تشير إلى مفهوم داخل العقل، «وكأن لود كان يتنبأ بآراء سوسير حول اللغة كعلامات، إذ إن سوسير سوف يعرف العلامة على أساس أنها تتكون من دالة (الصوت) ومدلول هو المفهوم داخل العقل، وليس شيئا موجودا في العالم الخارجي (وهو ما يثبت أن البنيوية هي تجريبية جديدة)[92]. والواقع أن ما يذهب إليه سوسير من فصل بين الدال وأي مدلولات مادية خارجية هو ذروة تطور منطقي للتفكير اللغوي منذ منتصف القرن السابع عشر، وهو تطور يتمثل في تحول تدريجي من وجهة نظر جزئية atomistic وكونية أو وجودية ontological ترى الكلمة المفردة ممثلة لشيء محدد في الواقع الخارجي، إلى رؤية سياقية contextual ومعرفية epistemological ترى أن اللغة عبارة عن تراكيب أو أنساق من مفردات لغوية ترمز لعمليات ذهنية. إن التطور الذي حدث في مفهوم العلامة يمكن تلخيصه على أنه عملية ابتعاد تدريجي، وإن كانت أكيدة وثابتة، عن الشفافية الأولى حينما كانت اللغة كما منحها الله للبشر، كما يقول فوكوه، تضرب بجذورها في العلامات، ولم يكن ممكنا الفصل بين الدال والمدلول. «لكن وضوح علامات اللغة قد تبدد عندما انقسمت اللغات، واكتسبت معاني جديدة متعددة ووظائف رمزية. وكان وضوح هذه العلامات راجعا-في الأصل-إلى أن اللغة نفسها كانت تقوم على المتشابهات التي تحققها المجاورة adjacency والملاءمة convenience والتماثل analogy والتقمص sympathy»[93].

منطق التطور سوف يستمر ولن يتوقف عند تطوير سوسير لجدوله عن نظام العلامة، فسوف يستمر اللغويون، بنيويين وغير بنيويين، في تطوير

ذلك الجدول والإضافة إليه، كل حسب مزاجه الفكري وانتمائه الأيديولوجي، حتى يتحول الجدول السوسيري البسيط إلى صيغة أكثر تركيبا وتعقيدا.

فما هي المعالم العامة لذلك الجدول السوسيري البسيط للعلامة؟

في دراسته اللغوية تحدث سوسير عن الكلمة، أو المفردة اللغوية، مقروءة أو مكتوبة، باعتبارها علامة، والعلامة، في ظل الفصل بين العلامة والمدلول المادي الخارجي الذي بدأ منذ ثلاثة قرون، لا تشير لمجسد مادي خارجي، فكلمة قطار مثلا لا تشير إلى القطار الحقيقي في الواقع الخارجي، أو إلى قطار بعينه، لكنها تشير إلى الصورة الذهنية المشتركة الموجودة في عقل المتحدث مثلا، والتي يترجمها إلى صورة صوتية يتلقاها السامع في صورتها الصوتية ويترجمها بدوره إلى صورة ذهنية، قد ينقلها بدوره إلى متلق، قد يكون هو المرسل عاكسا العملية، فبدلا من القيام بالتلقي يقوم بالإرسال. ويشرح سوسير ما يحدث هنا على أساس أنه دائرة مغلقة closed circuit، وهي الدائرة التي صورها سوسير على النحو التالي:



فالمرسل يبدأ بصورة ذهنية، تم الاتفاق المسبق على دلالتها بصورة عفوية، وثبتت هذه الدلالة عن طريق العرف والاستخدام، يحولها إلى صورة صوتية acoustic image عن طريق التلفظ الصائت. تصل الصورة السمعية إلى أذن المتلقي فيحولها إلى الصورة الذهنية المتفق عليها عفويا. وحين يجيء دوره للكلام يحول الصورة الذهنية إلى صورة سمعية عن طريق التلفظ الصائت، ويتلقاها المستمع بنفس الطريقة السابقة. تلك هي الطريقة التي تحقق بها العلامة الدلالة، والدلالة بهذا المعنى تتم عن طريق اكتمال العلاقة بين الدال والمدلول، وليس عن طريق الربط بين العلامة والموجودات المادية في العالم الخارجي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أننا نتحدث عن العلامة المفردة، صامتة أو مكتوبة، وأن النسق اللغوي يبدأ حينما يتم الربط بين هذه الوحدات المفردة داخل نسق هو الجملة الكاملة، أو مجموعة من الجمل، قلت أو كثرت، هي الأنساق الصغرى التي تكون في اتحادها نسقا أكبر هو النص. وهذا ما نسميه في نهاية الأمر بالنظام اللغوي.

لكن عملية الدلالة لا تتوقف عند العلاقة بين الدال والمدلول، إذ إن انتظام المفردات اللغوية أو الوحدات الصغرى للغة في نسق أول هو نسق الجملة، يعطي للمفردة اللغوية بعدا آخر للدلالة يقوم على علاقاتها مع المفردات الأخرى داخل الجملة/النسق، أو علاقتها مع المفردات الأخرى الموجودة على المحور التتابعي أو الأفقي، ومع المفردات الأخرى غير الموجودة داخل الجملة/النسق ويضمها الجدول الاستبدالي الذي تشكله الحصيلة اللغوية لكل من الكاتب والمتلقي. وهذه العلاقة الأفقية والرأسية، أو التتابعية والاستبدالية تفتح الباب أمام واحد من أهم مبادئ البنيوية اللغوية، هو مبدأ التضاد الثنائي binary opposition، وهو المبدأ الذي يمثل عنصرا مشتركا في كل الدراسات البنيوية مما يفقد الحديث فيه الآن القدرة على إضافة الجديد. لكن يهمنا هنا أن نشير إلى أن التضاد الثنائي قد يقوم بين العناصر، العناصر التي لا دلالة لها، وهي العناصر التي تسبق وجود الوحدات الدالة الصغرى، أي المفردات اللغوية. لكن التحليل الأدبي يبدأ عند نقطة التضاد الثنائي بين الوحدات الدالة.

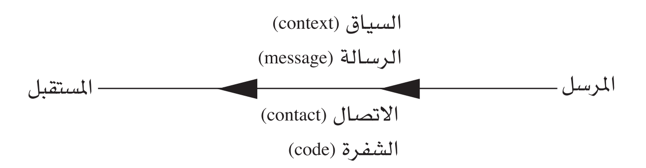
ذلك مفهوم العلامة عند سوسير والذي استفاد منه الشكليون الروس في تحرير الكلمة، من إسار الدلالة الوضعية المسبقة «وربط الدلالة بسياق الكل الشعري...

والعناية البالغة بالجانب اللغوي والموسيقي في القصيدة، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثري الشكل الشعري قبل كل اعتبار»[94].

ماذا يحدث لهذا الجدول البسيط لنظام العلامة في السنوات الخمسين التالية ؟ كما سبق أن قلنا، يحدث أن يدخل علماء اللغة والبنيويون بعض التغيرات الجوهرية التي تتفق مع مواقفهم الأيديولوجية أو الفلسفية. وبرغم اختلاف مشاربهم إلا أن مجال الاختلاف المشترك بينهم هو الدلالات وتوسيع دوائر نشاطها، خاصة في مجال الشعر الذي تسمح طبيعته المختلفة عن

الطبيعة السردية للقصة الشعبية، ثم الأسطورة، ثم الرواية الأدبية في نهاية المطاف، بذلك التباين الكبير في تحديد عمل الدالات. ومن ثم لا نكاد نجد عالم لغة أو فيلسوفا أو ناقدا أدبيا لم يدل بدلوه حول وظيفة الدلالات وطريقة أدائها لمهمتها في الدلالة. وهكذا شغلت العلامة حيزا لا بأس به عند شتراوس وياكبسون وبارت ولا كان وفوكوه وآخرين. سوف نحاول في الصفحات القادمة استعراض الصيغ الجديدة المعدلة بدرجات متفاوتة لنظام العلامة وارتباط تلك التعديلات بالدلالة الأدبية عامة وفي الشعر خاصة.

لنبدأ بنظام العلامة الذي يقدمه ياكبسون تعديلا على نظام سوسير:



نحن، كما يظهر في التمثيل البياني، أمام تعديلات تبدو جذرية للوهلة الأولى، فالمفردات الخاصة بنظام العلامة هنا ليست هي مفردات سوسير. لنحاول معا توضيح أوجه الاختلاف والاتفاق بين الرسالتين ودلالتها بالنسبة للناقد البنيوي الماركسي الاتجاه. من الواضح أنه لا يتحدث عن الكلمة المفردة، فالعلامة التي يتحدث عنها جزء من نسق أكبر في مستوى جملة أو نص أي، قد يكون هذا النص حوارا عاديا، أو خطابا عاما discourse أو قصيدة. النص يحمل رسالة message أو ينقلها من مرسل sender إلى مستقبل receiver. لكن هذه العناصر الثلاثة لا تمثل عملية اتصال ناجحة أو مكتملة. فالرسالة تتطلب حدوث اتصال contact حسي أو نفسي، وتحتاج إلى صياغتها في شفرة code، ثم إنها يجب أن تشير إلى سياق context. إن السياق هو الذي يحمل للمتلقي ماهية الرسالة، لكن ذلك لا يتحقق من دون فهم الشفرة التي تصاغ بها الرسالة. الشفرة التي نستخدمها الآن، كاتبا وقارئا، هي شفرة اللغة العربية التي تتطلب لفكها اتفاقا مسبقا على دلالتها تم في عفوية. والشفرة في هذه الحالة، بالنسبة لـ ياكبسون، هي وسيط medium لا يتم الاتصال من دونه في حالة النص الأدبي. الاتصال هنا في المعادلة

الياكبسونية يعني الاتصال مع المنطوق، أي قراءة الكلمات المكتوبة أو الاستماع إليها. حينما تتوافر هذه الشروط تكتمل الرسالة. ما هي هذه الرسالة ؟ يسارع ياكبسون إلى تأكيد أن الرسالة ليست، كما يعتقد البعض، هي المعنى، لكنها الشكل اللفظي وعناصر الحديث الأخرى مجتمعة. المعنى يكتمل مع اكتمال الحديث فقط وليس قبل ذلك.

برغم الاختلاف الشكلي الظاهر فإن تصور ياكبسون لطريقة أداء العلامة لا يختلف كثيرا في جوهره عن تصور سوسير، فنحن أمام علامة (أو مجموعة علامات) يرسلها مرسل إلى مستقبل. لكن هناك اختلافات واضحة تؤكد أننا نبتعد تدريجيا عن بساطة تصور سوسير السابق ونقترب من تصورات أكثر تركيبا. وتدور عناصر الاختلاف في التصور الأخير حول ثلاثة محاور واضحة: المحور الأول هو أن العلامة الياكبسونية لم تعد كلمة مفردة، بل أصبحت نسقا، قد يكون عملا أدبيا. وهكذا يحقق ياكبسون بذلك النقلة التي سبقت الإشارة إليها من مجال اللغويات إلى مجال الأدب كموضوع للتحليل البنيوي. العلامة الآن أصبحت نصا كاملا يسميه ياكبسون رسالة. أما المحور الثاني فهو الرسالة التي يسارع ياكبسون البنيوي المخلص لذاتية النص البنيوي إلى تأكيد أنها ليست المعنى، ولكنها مجموع الأنساق الصغرى التي تنظم الكلمات وعناصر الخطاب. والمحوران الأول والثاني يوحيان من طرف خفي بأن النص الذي يقصده ياكبسون أقرب إلى أن يكون نصا سرديا منه إلى نص شعري. فالنص السردي هو الذي يكتمل فيه المعنى مع اكتمال الرسالة أو النص. أما المحور الثالث فهو السياق الذي يحمل إلى المتلقي ماهية الرسالة، ويمثل إضافة جديدة لتصور سوسير السابق الذي يمكن أن تترجم فيه العلامات اللغوية، أو النسق اللغوي أو اللغة إلى شفرة ياكبسون دون مشقة. لكن السياق يجيء إضافة إلى الشفرة أو سياق العلامات ولا يبتعد كثيرا عنها برغم العناء الذي يتحمله ياكبسون في شرح مفهوم السياق وكيف يختلف عن الشفرة. على كل حال، لقد كان السياق من بين العناصر التي أثارت الجدل حول تصور ياكبسون خاصة حينما يربط البنيوي الروسي بين الرسالة والشفرة والسياق من ناحية والاتصال من ناحية أخرى، إذ إن شرط الاتصال الحسي قد يتوافر لهذه العناصر الثلاثة في حالة الخطاب الشفهي حيث يكون المستقبل حاضرا

يتلقى الرسالة في سياقها وشفرتها بصورة مباشرة. أما في حالة الخطاب المكتوب فالمستقبل غائب، وإن كان رد ياكبسون هنا له بعض وجاهته، فهو يقول بأن الرسالة والشفرة والسياق يتحقق لها حضور المتلقي وقيام الاتصال عندما يبدأ القارئ، أي قارئ، قراءة النص. والحقيقة أن الاتصال بين عناصر النص والمستقبل عملية مؤجلة بالنسبة للطرفين في حالة النص المكتوب إلى أن تبدأ عملية القراءة الفعلية للنص من المستقبل.

ويتوقف مؤرخو البنيوية عند جانب آخر في تصور ياكبسون للعلامة وهو مفهوم الرسالة. إن ياكبسون، في رأي شولز، يستخدم لفظة الرسالة بشكل يزيد من غموضها أو ارتباكها، إن لفظة الرسالة نفسها يستخدمها ياكبسون بمعنيين مختلفين، في بعض الأحيان تبدو كلمة «الرسالة» مساوية لـ «المعنى»، وفي أحيان أخرى مساوية لـ «الشكل اللفظي» verbal form... إن المشكلة أن لدينا نظاما كاملا للدلالة ينشط داخل أي تلفظ. ويمكن وصف الرسالة باعتبارها علامة لها صيغتها اللفظية الدالة ومضمونها المدلول، ويمكن اعتبار هذه الرسالة/العلامة الصغرى جزءا من العلامة الأكبر وهي المتلفظ بكامله، ومرة أخرى فإن هذا الكل يقبل تحليل جوانبه الدالة والمدلولة[95].

أما «آرت بيرمان» فله رأي آخر، فهو يرى أن ياكبسون اهتم في مرحلة مبكرة بتأكيد انفصال العلامة الصوتية، أو الكلمة المتلفظة عن أي مرجع خارجي، فاللفظة/العلامة لها قيمة في حد ذاتها، وهذه القيمة الذاتية للعلامة هي قوام الشعر. ومن هذا المنطلق ركز ياكبسون في تلك المرحلة المبكرة على الجوانب الصوتية للكلمة/العلامة وعلى تطوير مبدأ الثنائيات المتضادة. وبمرور الوقت عدل ياكبسون من نقطة ارتكازه فتحول عن الخصائص الصوتية للكلمة/العلامة إلى خصائصها الدلالية أو العلاقة بين الصوت والمعنى. وبهذه النقلة إلى العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه أو تشير إليه، بين الدال والمدلول، فتح ياكبسون الباب أمام الغموض وتعدد الدلالة وخلق دلالات جديدة للبنى اللغوية بعد أن أبعده البحث الجديد بصورة نهائية، عن المفهوم الواقعي المعروف القائم على الإيمان بالمحاكاة كوظيفة للغة.

بصرف النظر عن بعض التناقضات الواضحة في تصور ياكبسون لطريقة

أداء العلامة اللغوية، يبقى له فضل إضافة البعد التجريبي (التطبيقي) لمفردات سوسير المؤسسة على مبادئ المنطق. لقد استخدم ياكبسون قطبي الدلالة أو الأداء اللغوي وهما الاستبدال الجدولي والتعاقب في دراسة بعض حالات الحبسة aphasia اللغوية، وأثبت أن الاضطرابات التي يعاني منها أصحاب هذه الحالات هي اضطرابات تشابه بسبب ارتباط الدلالة بالمحور الرأسي الاستبدالي paradigmatic، واضطرابات مجاورة contiguity يسببها ارتباط حدوث الدلالة بالمحور الأفقي syntagmatic. وقد كانت العلامات اللغوية لمرضى الحبسة هي الاستعارة التي تقوم داخل المحور الرأسي والكناية التي داخل المحور الأفقي. لم يقدم ليفي شتراوس في الواقع تصورا خاصا به للعلامة، كما فعل كل من سوسير وياكبسون، لكنه أسس على لغويات سوسير واستخدم نفس المعادلة عن العلاقة بين الدال والمدلول كوجهين للعلامة. وتبنى أيضا مقولات سوسير الأساسية عن استقلال النسق اللغوي عن المرجعية الخارجية، وأن المعنى لا وجود له إلا في داخل النسق. لكن الجديد، ونحن نتحدث في هذا المجال عن اللغة كعلامات، أن شتراوس ركز اهتمامه بشكل واضح على المدلول ليخرج في نهاية الأمر بنتائج تقربه من تعدد المعاني والدلالات عند التفكيكيين. كان موقف شتراوس المبدئي، والذي شاركه فيه عدد من البنيويين الفرنسيين المعاصرين مثل بارت ولا كان وفوكوه، هو أن الدال لا يمثل مشكلة للتفسير، فسواء كان الدال وحدة لغوية أو نسقا، أو وحدة بنائية mytheme أو نسقا أدبيا، فهو ثابت يمكن التأكد منه. لكن المدلول هو المشكلة بالنسبة للمفسر البنيوي. فالدال الواحد قد يحمل مدلولات مختلفة لشخصين مختلفين، بل إنه قد يحمل أكثر من مدلول لنفس الشخص في فترات أو أوقات مختلفة. على هذا الأساس فإن بنيوية شتراوس ترحب بتعدد التفسيرات وترفض التفسير الواحد الموثوق. وهذا ما فعله شتراوس في تفسيراته للأساطير، فهي تفسيرات ممكنة فقط ولا تغلق الباب أمام أي تفسيرات ممكنة أخرى.

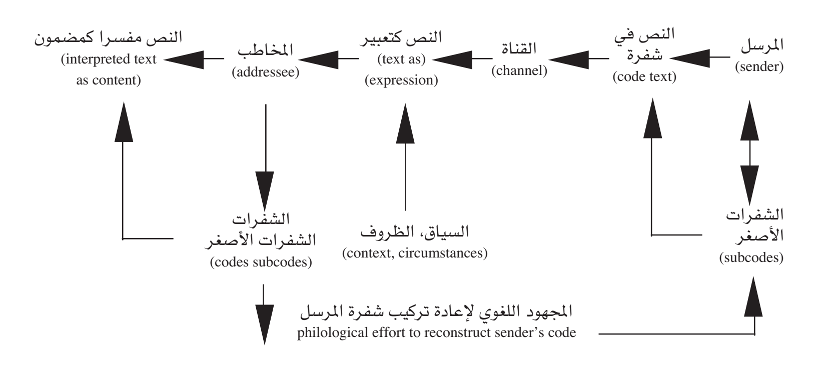
وقد وصل الأمر بـ ليفي-شتراوس إلى القول بأنه لا وجود للمدلولات، بل توجد دالات فقط. إذ إننا بمجرد تحديد مدلول ما سرعان ما يتحول هو نفسه إلى دالة جديدة تشير إلى مدلول آخر، وهكذا دون توقف. في عالمه إذن تحول كل شيء إلى دالة. «إن أبرز وأعظم مظاهر الأصالة عند ليفي-

شتراوس»، كما يقول سبيربر Dan Sperber، «هو تطويره لبديل للمناهج المتنافسة المختلفة لشرح الرموز... وبسبب إخلاصه لمصطلح سوسير فإنه يميل إلى الإشارة إلى الظواهر الرمزية باعتبارها دالات. ويمكن للمرء أن يفترض أن البحث يتم عن شفرة أساسية تقابل هذه الدالات بمدلولاتها. ومع ذلك، فإن القارئ حينما يبدأ في البحث عن المدلولات سرعان ما يدرك أن الشفرة الأساسية تربط الدالات مع دالات أخرى: إذن لا توجد مدلولات. كل شيء له معنى، ولا شيء معني»[96].

أما رولان بارت فيتتبع خطى سوسير وأفكاره عن العلامة والثنائيات المتضادة، فهو يرى منذ بدايته المبكرة باستقلال النسق اللغوي عن الواقع الخارجي لأن اللغة ليست أداة شفافة لنقل الواقع كما هو. ويذهب في رفضه للمذهب الواقعي في الأدب إلى القول بأن الأدب الذي أفرزته الواقعية ليس أدبا، وأن الأيديولوجيا البرجوازية هي التي تشجع اعتبار اللغة أداة شفافة لنقل الواقع وأن الدال هو الشريك الواعي للمدلول. وفي كتابه المتأخر «عناصر السيميولوجيا Elements de Semiologie»(1968) يقدم بارت تصورا شاملا للتجربة اللغوية يحاول فيه تفسير العلامات المنطوقة والمكتوبة. وفي هذه المرحلة المتأخرة اكتشف بارت أن مفاهيم اللغة والعلامة اللغوية السوسيرية لا تكفي. وهنا أسعفه تصور ياكبسون عن العلامة. وفي عملية مزج بين أفكار سوسير وياكبسون أضاف بارت بعض الأفكار الجديدة. والواقع أن بارت في نظرته إلى اللغة كان يعتمد على إحداث تزاوج بين أفكار سوسير وياكبسون طوال الوقت. الجديد الذي يستحق التسجيل في السياق الحالي في تصور بارت لعمل العلامة والعلاقة بين الدال والمدلول، أنه يتحول بالتدريج إلى توسيع الهوة بينهما إلى أن يصل إلى لا نهائية النص. ففي مقارنته بين نصوص القراءة readable ونصوص الكتابة writeable يفرق بين الاثنين على أساس أن النص الأول، هو ذلك النص الذي يعتمد على الشفرات المعادة والمستهلكة ومغلقة الدلالة. أما نص الكتابة فله قيمة خاصة عند بارت لأنه نص لا يقبل النقد التقليدي أو التفسير النهائي، لأنه هو نفسه، يقاوم الاكتمال والتفسيرات النهائية. لكن التطوير المستمر الذي مر به مفهوم العلامة ونظرية اللغة عامة منذ ظهور سوسير على الساحة في القرن العشرين، وانتهاء بـ ياكبسون وبارت ولا كان وآخرين كان يقابله

تطوير مماثل لا يقل أهمية لعلم السيميوطيقا الأدبي والدراسات المتخصصة في نظام العلامة اللغوية واستخدامها في الأدب. ويمكن تصوير العلاقة بين خطي التطور للدراسات اللغوية والسيميوطيقا الأدبية باعتبارها علاقة تواز وتداخل في نفس الوقت. فالسيميوطيقا كانت تتطور في واتجاه محطة نهائية لتأسيس نقد شكلي يقوم على مبادئ التحليل اللغوي. وفي نفس الوقت فإن ذلك الخط الذي يحدده الهدف النهائي كان يتداخل طوال الوقت مع الخط الذي يمثل تطور الدراسات اللغوية التي بدأها سوسير.

بل إن السيميوطيقا في حقيقة الأمر كانت تهدف إلى تأسيس نقد شكلي يقوم على مبادئ التحليل اللغوي عند سوسير. على هذا الأساس فإن مجموعة اللغويين والنقاد الشرقيين في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، بل النقاد البنيويين جميعا، يعتبرون نقادا سيميوطيقيين بدرجات متفاوتة. لكن أبرز هؤلاء وهؤلاء بلا جدال هو رومان ياكبسون الذي يمكن اعتباره بمعنى ما السيميوطيقي الأول. وقد كان نموذجه لأداء العلامة اللغوية الذي سبقت الإشارة إليه أساس النموذج السيموطيقي المركب الذي ينقل التحليل اللغوي نهائيا إلى النسق الأدبي. وأبرز النماذج السيميوطيقية وأنضجها هو النموذج الذي قدمه «أمبرتو إكو Umberto Eco» في نظرية للسيميوطيقيا A Theory of Semiotics عام 1975، وهي الدراسة التي تضع النص الأدبي في قلب عملية التوصيل التي نتعرض لمناقشتها في تحليلنا للنص. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ذلك النموذج الناضج يحمل تشابها قريبا من نموذج ياكبسون، وتشابها بعيدا عن نموذج سوسير، دعونا نلق نظرة على نموذج «إكو»:



إن النموذج السيميوطيقي هنا أكثر تعقيدا وأكثر شمولا من نماذج أداء العلامة السابقة، وهو أيضا يغطي الجانبين الدلالي والبراجماتي للعلامة[97].

ثالثا: نقد البنيوية:

ونعود مرة أخرى إلى دون كيشوت، فنتوقف عند كلمات إديث كروزويل عن ارتحاله الدائم بين الكلمة والشيء، باعتباره نموذجا أدبيا مبكرا للانفصال الذي حدث للغة بعد فترة طويلة كان التوحد بين الدال والمدلول هو مفتاح الدلالة. لكن الأمر مختلف مع «دون كيخوته»

الذي كانت تماثلاته والتباساته بمنزلة التقديم الأول للأدب، فمع ظهور «دون كيخوته» لم تعد الكلمات المكتوبة تتشابه مع الأشياء، بل تباعد ما بينهما التباعد الذي دفع دون كيخوته إلى الارتحال بينهما، موحدا في شخصه بين العقل والجنون، ومؤكدا بارتحاله ما بين الكلمات والأشياء من تباعد، ومحاولا إعادة الوصل بينهما بقوة الكلمة التي أكدها الأدب الذي لم يعد «يتكلم»[98].

صحيح أن تطور اللغة الأدبية منذ بداية العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية في القرن السابع عشر يمثل عملية تباعد مستمرة بين الكلمة والشيء، بين الدال والمدلول ؛ وقد زاد من المسافة بينهما الاعتماد المتزايد على الحيل الخطابية والرمزية التي تميز الأدب كنسق ثقافي عن الأنساق الثقافية الأخرى غير الأدبية. وصحيح أيضا أن قيمة اللغة الأدبية تعتمد بالدرجة الأولى على التخلص من صفة الشفافية واكتساب القدرة على عمليات إيحاء مستمرة بدلالات جديدة، إلا أن الانفصام الكامل بين طرفي الدلالة في العصر الحديث يفتح الباب، كما سيحدث في التفكيك، أمام لا نهائية المعنى أو اللامعنى كما يقول بعض الرافضين للحداثة. لكن المقولة تنطبق، بدرجة أقل، على البنيوية أيضا. فنحن، كما تخلص كروزويل، أصبحنا نتعامل مع نصوص لم «تعد تتكلم».

ومما لا شك فيه أن المشروع البنيوي، مثله في ذلك مثل أي مشروع نقدي آخر، بدأ بطموحات غير محدودة تتماشى مع روح القرن العشرين الساعية دائما إلى تأسيس شرعية علمية لأنساق الثقافة، في الوقت الذي تلتزم فيه بالوظيفة الأساسية للنقد وهي التوسط بين العمل الأدبي والمتلقي

بغية إنارته وتقريبه إلى القارئ. والواقع أن نظرية الوساطة تلك، رغم ما تحمله من تبسيط قد يغضب البعض، كانت دائما في قلب وظيفة النقد. وعبر تاريخ النقد الأدبي كانت المدارس الجديدة تنشأ وتتباين فيما بينها حسب تفسيرها لمفهوم الإنارة ومن أين تجيء. وفي تبسيط آخر يصعب نقضه تاريخيا يمكن تقسيم المدارس والمذاهب النقدية المختلفة إلى مجموعتين تقفان على طرفي نقيض، أو على الجانبين المتعارضين لمفهوم الإنارة: هل تجيء الإنارة من خارج النص أم من داخله ؟ الجانب الأول ينظم كل ما نعرفه من مدارس الخارج كالنقد التاريخي والنقد الاجتماعي والنقد الذاتي أو الرومانسي والواقعي والواقعي الاشتراكي، وكل مذهب آخر يرى الاستعانة بعناصر من خارج النص لتفسيره أو تحليله. أما الجانب الثاني فيضم كل المذاهب المعروفة القائلة بموضوعية التناول النقدي للنص، وهو جانب اكتسب أهميته مؤخرا إلى حد كبير، وارتبط، بالطبع، مع روح العصر التي تنادي بالأخذ بالموضوعية. ولا أظن أننا بحاجة إلى تحديد موقع النقد الحداثي. إن كلا من النقد الجديد والنقد البنيوي يقفان في نفس الجانب من مفهوم إنارة النص. فالناقد البنيوي يبدأ من نفس الطموح النقدي العام، وهو فك شفرات النص الأدبي بغية إنارته. وهو في ذلك، كما يقول «سيلدن»، كعالم الآثار أو الجيولوجيا يحفر في تربة النص ويعري طبقاتها عله يصل إلى الكشف عن خبيئة لم يسبقه إليها أحد:

في قلب البنيوية يقع طموح علمي لاكتشاف الشفرات والأنساق التي تحكم جميع الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية. غالبا ما تذكر أنظمة disciplines علمي الآثار والجيولوجيا كنماذج للمشروع البنيوي. ما نراه على السطح هو آثار traces تاريخ أعمق، وعن طريق الحفر تحت السطح فقط نستطيع اكتشاف الطبقات الجيولوجية أو الخطط الأولى التي توفر تفسيرا صحيحا لما نراه[99].

ذلك الطموح المبدئي لإنارة النص بالكشف عن طبقاته الخفية وحل شفرته المراوغة دائما يفسر الدراسة المطولة التي يقوم بها بارت، على سبيل المثال، لرواية بلزاك القصيرة ساراسين Sarrasine حيث يحاول «أن يكشف عن التناص intertextuality في هذه القصة، أي عن تفاعل النصوص وتداخلها الذي يكشف النقاب عن وهم البنية المكتفية بنفسها... أن يتفهم

كل ما يمكن أن يرى أو يقال أو يسمع-بوعي أو دون وعي-بواسطة كل قارئ في كل زمان. ولذلك يعيد بارت تشييد المبنى الاجتماعي والثقافي لساراسين بلزاك في نصه الكتابي»[100].

فماذا حدث لهذا الطموح المبدئي المشروع؟

حدث الغموض والإبهام والمراوغة، كما تقول إديث كروزويل في السطور الأولى من دراستها عن البنبوية، فهي تذكر أن فكرة الكتاب عنت لها بعد أن نشرت مقالا عن ليفي-شتراوس: «إذ بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما.. . وليس معنى ذلك أن كل الكلام الباريسي عن البنيوية كان أقل تبسيطا مما قيل عن الوجودية-الحركة التي سبقتها-أو أن المتعلمين الفرنسيين يفهمون البنيوية فهما أفضل من أقرانهم الأمريكيين»[101]. ولم تكن إديث كروزويل وحدها في التوقف عند غموض البنيوية الواضح، فقد شاركها في ذلك عدد من المفكرين الفرنسيين أبرزهم «ميشيل ريفايتر» «Michael Riffater»، الذي هاجم البنيوية بسبب غموضها وخص بالذكر كلا من ياكبسون وشتراوس. وقد انتهى في الواقع إلى نفس ما انتهت إليه كروزويل إذ يقول إن الدراسة البنيوية التي قام بها الاثنان لـ Les Chats لبودلير توصلت إلى توصيف قوانين بنيوية يستعصي فهمها، لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف.

إن فشل البنيوية الحقيقي والذي تلتقي عنده ألوان القصور المختلفة في التحليل البنيوي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى برغم أن محوري النقد الحداثي كله هما اللغة والمعنى. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم تحليل منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية وإنارتها وتحقيق المعنى. إن البنيوية الأدبية، شأنها في ذلك شأن البنيوية اللغوية، تتبع منهجا معكوسا عند «مقاربتها» للنص الأدبي، فالمنهج لا يبدأ بالجزئيات وتحليلها بغية الوصول إلى كليات أو أنظمة، ولكنه يبدأ بالنظام الذي يحكم الإبداع في النوع، لينتقل إلى الدرجة الأدنى على سلم التحليل وهو نسق النص، ثم الوحدات تليها العناصر، وهي أصغر مكونات النص. وقد يسترجع الناقد البنيوي بعد ذلك خطواته متحركا من أصغر العناصر تجاه النسق أو النظام العام ليقارن بين الخاص (النص) والعام (النظام). تقوم شرعية هذا المنهج على تركيز البنيوية المبدئي على الأنساق

العامة أو الأنظمة، وهم يقولون إن التحرك من العام إلى الخاص يمثل حركة في العمق من السطح إلى البنى التحتية المكونة لنسق النص. فالمقاربة البنيوية هنا تعوض بالعمق intensively ما تفقده في المساحة extensively، أو تستعيض بالطاقة energy عن الكتلة mass. والتحليل البنيوي على هذا الأساس، كما يقول بعض الرافضين للمنهج البنيوي، يشبه تسليط الأشعة السينية (أشعة x) على الجسم لتصل إلى العظام متخطية، بل متجاهلة، لطبقات كثيرة قبل أن تصل إلى العظام. من هنا فإن ما يحدث هو اختزال للجسم البشري reduction. وهو، من وجهة نظر المشككين في المنهج البنيوي، ما يحققه التحليل البنيوي للنص ؛ فالناقد البنيوي في تركيزه على تحديد العناصر والوحدات الصغرى المكونة للنص يقوم بعملية اختزال مخلة له. وبرغم كل هذا فإن تحقيق المعنى لا يتم أو يتحقق.

في الواقع هناك شبه إجماع بين الرافضين للمنهج البنيوي، بل بعض البنيويين أنفسهم، على أن تطبيق النموذج اللغوي على النص الأدبي لا يحقق المعنى. والسطور التالية تقدم نماذج لهذا الإجماع. يرى «جوناثان كالر» الذي بدأ بنيويا قبل أن ينتقل إلى معسكر التفكيك، أن باستطاعة اللغة «أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره»[102]. ويقول كالر في موضع آخر إن البنيوية «نظرية عن العمليات التي تستطيع بها الأشكال النحوية إغراء القراء... فالقول بأن هناك توازيات كثيرة وتكرارا كثيرا في النصوص الأدبية ليست له قيمة كبيرة في حد ذاته وليس له قيمة في الشرح»[103]. وفي نقده العنيف لتحليل كل من ياكبسون وشتراوس لقصيدة بودلير «Les Chats» يبرز «ريفايتر» أن ما يفعله البنيويان المعروفان في الواقع في تحليلهما البنيوي على أساس النموذج اللغوي يعيد كتابة القصيدة، بل يخلق قصيدة جديدة يعجز القارئ العادي عن التعامل معها. لكن الأخطر من هذا، في رأيه، أن ذلك التحليل لا يقدم لنا أكثر من نحو القصيدة. يقول ريفايتر: «تتم إعادة بناء السونيتا إلى قصيدة عليا Superpoem على أيدي الناقدين، قصيدة لا يستطيع القارئ العادي الوصول إليها، ومع ذلك، فإن البنى التي يصفانها لا تشرح ما الذي يقيم العلاقة بين الشعر والقارئ. ليس بمقدور التحليل النحوي لقصيدة ما أن يعطينا أكثر من نحو القصيدة»[104]. ويخلص شولز إلى أن التحليل اللفظي للقصيدة لا

يكفي لتحديد الاستجابة المناسبة من جانب القارئ للقصيدة:

لكن الوصف اللغوي لا يحل مشكلة الاستجابة الأدبية. ولا نستطيع حل تلك المشكلة بطريقة إجرائية أو كمية نظيفة. فلو أن الشعر يقدم لنا فقط رسائل مصوغة داخل أبنية شعرية خاصة لهانت المشكلة، ولأمكننا عن طريق التركيز على تفصيلات النحو والنظم داخل الرسالة الشعرية فهم الإنجاز الشعري الحقيقي... حيث إن الشعر عملية استجابة، وحيث إن تلك الاستجابة... تعتمد عادة على الوعي بالخداع الشعري في موقف المرسل والمستقبل، أو في الشفرة المستخدمة أو السياق المثار فإن أي تعليق على قصيدة بعينها يجب أن يهتم بأكثر مما هو موجود في البناء اللفظي للقصيدة[105].

بل إن تودوروف نفسه، وهو واحد من أعمدة البنيوية، يقول بأن «ظواهر المعنى التي تمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديدها بسهولة... ومن ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعيا-عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات-لا يمكننا من استخراج المعنى»[106].

إن متابعة بعض النماذج التطبيقية التي قام البنيويون بتحليلها باستخدام أدوات البنيوية اللغوية/الأدبية، تؤكد أن أحدا من هؤلاء النقاد لم يتجن على البنيوية أو يفتئت على إنجازاتها. بل إن النماذج الأم التي استخدمها كل من بروب وشتراوس تؤكد قصور المنهج البنيوي. فوظائف بروب في مناقشته للقصص الروسية وتقسيماتها المختلفة، بل حتى الربط الذي يقيمه بين تلك الوظائف وحبكة القصة الشعبية أو بنائها، لا تحقق إنارة المعنى أو تقريب النص من القارئ. نفس الشيء بالنسبة لذلك التحليل المطول الذي يقدمه شتراوس-والذي طاردنا البنيويون به لسنوات باعتباره النموذج الأمثل للتحليل البنيوي-فهو لا يقرب رائعة سوفوكل، أوديب ملكا، من القارئ، وأشك في أن القارئ العليم بأسرار البناء الدرامي يخرج أكثر فهما للنص الإغريقي بعد دراسته لوحدات شتراوس ودراسته البنيوية المطولة للنص، هذا إذا لم تنقص تلك الدراسة من النص وتختزله، وهي الثمن الذي يدفعه الأدب عند قيام مذهب نقدي شامل، كما يقول شولز:

ما دامت البويطيقا تقوم فقط بشيفرة اتجاهات عصر بعينه، فإنها تغذي الفنون الإبداعية بتقديم قواعد يمكن الخروج عليها، وفرص للأصالة.

لكن بقدر نجاح البويطيقا في الوصول إلى الجوانب الحقيقية والدائمة للبناء الأدبي وتفسره بقدر ما تنقص من مساحة الكاتب المبدع.. . لهذا، فإن البنيوية تمثل خطرا حقيقيا للأدب بقدر توقفها على الممارسة النقدية، وهي أيضا تمثل فرصة جديدة بقدر اقتصارها على تنظيم اتجاهات عصرنا(107).

إن خطورة النموذج البنيوي تكمن في افتراض أن النص مغلق ونهائي، فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضوئه الأنساق/النصوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق ونهائي، إذ كيف نحلل نصا فرديا في ضوء نسق غير مكتمل ؟. وما يفعله الناقد البنيوي، مسلحا بتلك الصيغة الآلية المسبقة، هو تحليل النص في ضوء أحكامها وقوانينها. هذا التحليل يفترض أيضا اكتمال النص ونهائيته. وحيث إن المؤلف في المنظور البنيوي قد مات، وأنه لا مكان في النص لقصدية مؤلف لا وجود له، وأن النص مغلق ذاتي الدلالة، فإن وظيفة الناقد البنيوي هي إنطاق النص، حتى لو كان ذلك يعني إنطاقه بأشياء ليست موجودة فيه) وهذا ما يفعله كمال أبو ديب بصورة مستفزة في تعامله البنيوي مع القصيدة الجاهلية.

إن ما يحدث هنا حقيقة الأمر ليس مجرد إنطاق القصيدة، بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز مرة أخرى: «إن فكرة وضع اللغة للشعر فوق جهاز الشد rack وإرغامه على الإفضاء بأسراره أو، ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي. وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»(108). كل ذلك باسم عملية النقد الأدبي.

وجد دعاة البنيوية الأدبية منذ البداية في النموذج البنيوي اللغوي ضالتهم، وارتموا في أحضان المنهج لجديد باعتباره البوابة الأخيرة إلى العلمية، وظلوا في حقيقة الأمر واقفين أمام عتباتها حتى النهاية حينما تقوضت دعائم المشروع القصير العمر على أيدي دعاة جدد اكتشفوا زيف علمية النقد، وتحولوا إلى لا نهائية التفسيرات مبتعدين عن الموضوعية المزعومة للنموذج البنيوي. لقد وضع البنيويون أنفسهم في موقف لا يختلف كثيرا، في محصلته النهائية على الأقل، عن موقف النقاد الجدد. كانت إشكالية النقاد الجدد أنهم، تماشيا مع روح القرن العشرين، أرادوا أيضا أن

يؤسسوا علمية النقد الأدبي فنادوا بموضوعية التحليل التي تبتعد عن ذات المبدع والمتلقي، وأدخلوا بعض المفردات والمسميات العلمية إلى قاموسهم النقدي. لكنهم اصطدموا في نهاية الأمر بمفارقة معوقة: كيف يمكن تطبيق المنهج العلمي على مادة ترفضه وتقاومه ؟ وقد بدأ النقاد الحداثيون من حيث انتهى النقاد الجدد. وسرعان ما وجدوا أنفسهم يصطدمون بنفس الحائط السابق:

ولعل التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعيا مستمرا لتحويل كل عمل من أعمال الأنساق إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر، وفي مقابل ذلك نجد انهيارا لكل الضوابط التي كانت-إلى عهد قريب-تضبط سلوك الإنسان نفسه. وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلي مجرد، لكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حلة نفسية لإنسان العصر. وبينما نرى انتصارات الكمبيوتر تتوالى في ميدان العلوم لطبيعية، ودور الإنسان ينكمش في تشكيل الحياة، نرى الأدب الحديث، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه، يقدمان للإنسان-على الأقل-صورة جديدة من حلم العالم الآخر، ويفشلان كل الفشل في الوصول إلى أي قانون عام[109].

إن شكري عياد لا يستخدم «الكمبيوتر» هنا ككناية عن روح العصر، لأنه جرت بالفعل محاولات عدة لاستخدام الكمبيوتر في مجال الدراسات البنيوية. حدث هذا حينما تعاون تلامذة شتراوس ولا كان، كما تذكر كروزويل، لاستخدام الكمبيوتر لتأسيس الصلة بين «الوحدات التكوينية» للأسطورة و «الوحدات التكوينية لأحلام الفرد موضوع التحليل النفسي». لكن البنيويين خطوا خطوة أخرى ولم يتوقفوا حيث توقف النقاد الجدد، فقد توجهوا إلى النموذج اللغوي وتبنوه كأساس لتحليل النصوص الأدبية وطوروا نظرية عامة للدراسة اللغوية للنص، وهو ما لم يفعله النقاد الجدد. وهكذا طوروا القانون العام الذي كان ينقص النقد الجديد. وسرعان ما اكتشفوا أن الخيار الجديد أسلمهم لمأزق أشد حرجا: لقد أصبحوا سجناء للغة والنموذج اللغوي من ناحية، ثم إن النموذج اللغوي أثبت عدم قدرته أو عدم كفايته لتحقيق المعنى، من ناحية أخرى. وقد زاد الموقف سوءا، أنه مع التطوير المستمر للمنهج، ومع الاختلافات العميقة بين أقطابه، وبسبب إجماعهم

على النموذج اللغوي كأساس للنظرة البنيوية العامة، أصبح البحث عن الأبنية اللغوية وكأنه غاية البنيوية.

ومن بين أبرز أوجه القصور في البنيوية عدم صلاحية المشروع البنيوي للتطبيق على كل الأنواع الأدبية. وحينما تمت النقلة المبدئية من نسق اللغة إلى نسق الأدب، أو إلى نسق غير لغوي، كان النسق الجديد، عند كل من بروب وشتروس، نسقا وسطا بين اللغة والأدب وهو القصة الشعبية عند الأول والأسطورة عند الثاني. بعد ذلك استطاع البنيويون أن ينقلوا النموذج اللغوي إلى الرواية، كما فعل بارت وكما نظر تودوروف. وبرغم أن النسق البنيوي فشل في تحقيق الدلالة حتى في نسق الرواية، فإنه كان دائما، من الناحية الشكلية على الأقل، أقرب في تطبيقه إلى الشكل السردي منه إلى الأنواع الأدبية الأخرى خاصة الشعر. فالرواية والشعر على طرفي نقيض، أو يتطوران على محورين مختلفين، في الرواية يتحرك الحديث عبر خط متطور، ويمكن تقسيمه إلى وحدات وعناصر بنيوية. «إن تحليل النص»، كما يقول تودوروف، «يسمح لنا بعزل الوحدات الشكلية»[١١٥]. أي أن بناء الرواية يقوم على محور تعاقبي واضح. وقد كان ليفي-شتراوس أول من أدرك هذه الحقيقة حينما أكد أن الأسطورة يمكن تفسيرها على المستوى الدلالي فقط حيث يمكن للمحلل البنيوي ألا يهتم كثيرا بالتعبير اللفظي في حد ذاته ويركز، بدلا من ذلك، على العلاقة بين الوحدات في تطورها وتكوينها التعاقبي. أما الشعر، حيث يسيطر الجانب المعجمي، فإنه أقرب إلى المحور الاستبدالي. إن النموذج البنيوي، في ملاءمته المشروطة للتعامل مع الأشكال السردية ليس ملائما لتحليل الشعر. أي أن المشروع البنيوي أثبت صعوبة تطوير نموذج بنيوي موحد للتعامل مع جميع الأنواع الأدبية. أضف إلى ذلك أن البنيويين أنفسهم لم يستطيعوا الاتفاق على نموذج بنيوي واحد، حتى عند تحليل الأشكال السردية.

والخلاصة: إن أزمة البنيوية التي وأدتها في أقل من عقد تقريبا تتمثل في فشلها في تحقيق المعنى، وقد اجتمعت عليها عدة عوامل من داخلها هي جعل بعض أقطابها يتحولون عنها من ناحية-بارت في فرنسا وكالار في أمريكا مثالان بارزان-وسهلت مهمة الرافضين لها من ناحية أخرى. المهم أن البنيوية كانت تحمل بذور تفتيتها منذ البداية ولا نستطيع أن ننحي باللائمة

على أي قوى خارج المشروع البنيوي نفسه. تضافرت عوامل كثيرة إذن على إفشال البنيوية وإعاقتها عن تحقيق هدفها المبدئي والأساسي، وهو «مقاربة» النص الأدبي وإنارته من داخله، وهو هدف نبيل ومشروع في حد ذاته. لكن ما حدث أنه لا المقاربة ولا الإنارة تحققتا بسبب عدد من الخصائص الذاتية أبرزها:

أولا: لقد ترجم البنيويون ذاتية النسق الأدبي واستقلال نظامه إلى صيغة مبالغ فيها تخطت بكثير ما نادى به النقاد الجدد من قبلهم من تحليل النص كما هو في حد ذاته ومن داخله، فالنص ليس أنساقا لغوية وتركيبات بنائية ذاتية الدلالة فقط، بل إنه لا يعرف مؤلفه. ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن شعار موت المؤلف رفعه البنيويون قبل التفكيكيين. وربما لا يكون ذلك الموقف في حد ذاته سببا حقيقيا وراء فشل المشروع البنيوي، لكنه يعتبر سببا ونتيجة لبذرة التفتيت التالية.

ثانيا: في مقابل موضوعية النقد الجديد الذي نادى بفصل تحليل النص عن ذات المؤلف والناقد معا، اتجه البنيويون منذ البداية إلى استبدال المؤلف بالناقد. فالفراغ الذي ولده موت المؤلف في المشروع البنيوي شغله الناقد البنيوي الذي لبس مسوح الإبداع، ورفع شعارات اللغة الشارحة أو الميتالغة والنقد الشارح أو الميتانقد. مرة أخرى، فإن هذه الشعارات قد لا تكون معوقة للإنارة الداخلية أو المقاربة الموضوعية. لكن ما حدث أن البنيوية احتضنت مقولات معوقة حقيقية حينما اتجهت اللغة النقدية الجديدة إلى لفت النظر إلى نفسها باعتبار أنها لا تقل إبداعا عن لغة النص. وسوف يطور أقطاب مدرسة التلقي التالية مباشرة-أو المشتركة-ثم أقطاب التفكيك، شعارات اللغة الشارحة والناقد المبدع إلى أشكال وصور مستفزة من المقاربة النقدية. وقد ارتبطت الميتالغة أيضا بغموض المصطلح النقدي للمرة الأولى في تاريخ النقد الأدبي. وهو غموض متعمد أحيانا من جانب الناقد الحداثي، وعائد لذلك التزاوج الوثيق والجديد أيضا مع الفلسفة الحديثة والمعاصرة. وزاد من سوء الموقف في جميع الحالات صلف وغطرسة بنيوية تتمثل في تجهيل الآخرين ورفض التبسيط. وقد كان الموقف مع البنيوية العربية، أو بالأحرى، البنيوية الغربية في نسختها العربية، أسوأ حالا وأكثر استفزازا، فإلى جانب العوامل المشتركة السابقة التي ورثها الناقد البنيوي العربي

كانت له أزمته الخاصة به، وهي أزمة مصطلح نقدي ينزع من تربة ثقافية ليزرع في تربة ثقافية غريبة عليه. وكانت المحصلة النهائية أن النقد الحداثي الذي رفض ما أسماه بأرستقراطية النقد الجديد ورجعية إليوت ومحافظته، تحول هو نفسه إلى نقد النخبة بل نخبة النخبة إذا أخذنا في الاعتبار الجهد المضني الذي يتطلبه القارئ من خارج دائرة تلك النخبة الحداثية لفهم نص حداثي.

ثالثا: لقد رفع أتباع البنيوية الأدبية منذ البداية شعار «علمية النقد»، أي تطبيق مبادئ المنهج العلمي، واستخدام أدوات التجريب والقياس، وإعمال قوانين المنطق لتحقيق درجة مقاربة موضوعية للنص الأدبي تماثل موضوعية التعامل مع النص في الفيزياء أو الكيمياء. وفي أثناء بحثهم الطويل عن مدخل مناسب لتلك العلمية كانت ماثلة أمامهم أزمة النقد الجديد بكل أبعادها متمثلة في محاولة تحقيق معادلة صعبة هي الوصول إلى موضوعية علمية لتحليل مادة-هي مادة الشعر-غير علمية أساسا. وقد ظل الهدف يراوغ الجميع إلى أن وجد البنيويون الأدبيون ضالتهم أخيرا في دراسات ليفي-شتروس في الأنثروبولوجيا البنيوية. وكان إنجاز ليفي-شتروس الأول، من وجهة نظر البنيويين، هو نقل نموذج التحليل البنيوي للغة الذي أسسه سوسير إلى أنظمة وأنساق غير لغوية، مما جعل عملية نقله إلى نظام الأدب ممكنا أخيرا. وسرعان ما تحولت العملية إلى عبء ثقيل أقعد البنيويين عن تحقيق هدفهم في مقاربة النص. لقد جاء تحقيق العملية على حساب المعنى. إن أخطر التهم التي توجه للمشروع البنيوي ترى أن العلمية أدت إلى اختزال أو تصغير النص reduction بصورة أفقدت التحليل العلمي القدرة على تحقيق المعنى. إن تفسير الدلالة لا يعني تحقيق المعنى. وقد فشلت دفاعات البنيويين بأنهم، بذلك المنهج العلمي، ضحوا بالكتلة من أجل الطاقة، في إنقاذ المشروع البنيوي في نهاية المطاف.

رابعا: يرتبط القصور الرابع للبنيوية بالحرص على تحقيق العلمية التي دفعت البنيوية إلى أحضان النموذج اللغوي. وقد أثبتت السنوات القليلة التي شهدت المد البنيوي أن النموذج اللغوي كان، ودون مبالغة كبيرة، مقتل المشروع البنيوي الأخير. لقد أكدت تجارب العقد البنيوي أن النموذج السوسيري لدراسة اللغة، والتنويعات التي أدخلت عليه في السنوات التالية،

لا يتفق بالضرورة مع النسق الأدبي. ثم إن ذلك النموذج قد يلائم طبيعة بعض الأنواع الأدبية، مثل الأشكال السردية، دون أشكال أخرى كالشعر. ولم يكن غريبا أن كلا من «بروب» و «شتراوس» حينما نقلا النموذج اللغوي من نظام اللغة إلى نظام أدبي (شبه أدبي على وجه التحديد)، طبقاه على الأساطير والقصص الشعبية، وهي اقرب الأشكال للرواية السردية. وكان ذلك أمرا طبيعيا ومنطقيا، إذ إن من الممكن تقسيم الشكل السردي إلى وحدات صغري، هي المايتيمات mythemes، تقابل فونيمات النموذج اللغوي، لأن طبيعة الشكل السردي بما فيه من حدث يتطور، وحبكة، وشخصيات تيسر عمليات التحليل والحركة من بناء كلي للنص إلى أصغر مكوناته وعناصره. وهذا أمر يتعذر تحقيقه في الشعر.

4 التفكيك والرقص على الأجناب

أولا: التفكيك وفوضى النقد

ونعود إلى صورة النقد التفكيكي والرقص على الأجناب، حيث «يراقص» الناقد والنص الأدبي كل منهما الآخر في حركة مراوغة مستمرة، يهتز كل منهما إلى الجانب المعاكس من جانب رفيقه، دون أن يتقابلا في منتصف الطريق إلا لثوان عابرة لا يمكن وصفها بالثبات. الطرف الذي يرهق في هذه الرقصة المتكررة كل ليلة هو النص الأدبي ؛ إذ إنه، نفس الراقص/النص، مضطر لمراقصة كل الحاضرين، في الليلة الواحدة، وفي كل ليلة[1].

لكن تلك صورة مخففة لا تخلو من بعض التناغم الذي تخلقه موسيقى الاحتفالية برغم تكرارها. لأن ما يحدث في حقيقة الأمر أكثر كآبة وأكثر خطورة مما توحي به صورة راقصين لا يلتقيان أبدا في منطقة وسط، بل إنه أكثر فوضوية في حقيقة الأمر. فبدلا من الإيقاع المنظم-مهما بلغ صخب الموسيقى-نتعامل مع حالة من الفوضى الشاملة يحددها «ليتش» في تمهيده لدراسته عن التفكيك:

إن التفكيكية المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل، تخرب subverts كل شيء في التقاليد تقريبا، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، واللغة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية. وفي هذا المشروع فإن المادي ينهار ليخرج شيء فظيع[2].

أما باختين فيصور واقع النقد المعاصر باعتباره كرنفالا-وهي صورة محورية في رؤيته النقدية سوف نعود لها فيما بعد. أزمة النقد أنه «في أثناء الكرنفال تخضع الحياة لقوانينها فقط.. . فلا توجد حياة خارج الكرنفال»[3]، ويتفق وليام كين William Cain في كتابه The Crisis in Criticism (1984) مع باختين في صورة الكرنفال الذي يمثله واقع النقد الذي يعاني درجة غير مسبوقة من الفوضى، فالواقع النقدي بالنسبة له يمثل كرنفال الاستمرارية المفقودة واختفاء الحدود، والانفصال عن وحدة الحضارة الغربية. يلخص ناتولي رأي كين في الكلمات التالية:

مما لا شك فيه أن كلا من النظرية والأدب، ناهيك عن البداجوجيا والممارسة والأقسام والأنظمة، تعاني أزمة. لكن جذور الأزمة تكمن في النقد. وجذور ذلك النقد هي النظرية-ليست نظرية واحدة، بل مهرجانا من النظريات. وقد قام هوارد فلبيرن Howard Felpern مؤخرا بتوجيه إصبع الاتهام إلى التفكيكيين باعتبارهم سبب الأزمة الواسعة في بيت الدراسات الأدبية. إنهم يتصورون المؤسسة وقد تحولت إلى كرنفال Carnivalization تختفي فيه التقسيمات القديمة بين أقسام الأدب القومية، بين الأقسام بصفة عامة، وتسود فيها الحركة حيث يمنح الطلاب درجات للسخرية وتجاهل الهوامش[4].

قد يرى بعض المتحمسين للحداثة وشعاراتها البراقة في العالم العربي والذين تحولوا من البنيوية إلى التفكيك دون القيام بمجرد تنبيه القارئ لما يجب أن يتوقعه، أن في تلك المقولات بعض التجني على التفكيك. لكن تجربة الاستراتيجية التفكيكية في الواقع تؤكد أن المشروع الجديد فتح أبواب الجحيم على مصارعها أمام الإبداع والتلقي على السواء، فهو يقدم عالما تسوده فوضى لا تعترف بالقوانين أو السلطة أو الإحالة. لقد كانت نقطة الضعف الأساسية في المشروع البنيوي أنه أراد، انطلاقا من طموح

مشروع لتحقيق «علمية» الدراسة الأدبية، أن يقنن للنقد ويضع له الضوابط والأحكام الموضوعية. وحينما فشل المشروع البنيوي في تقديم مشروع مقنع وشامل لتفسير الدلالة اتجه نقد ما بعد البنيوية إلى البديل المضاد. وإذا كان البعض يرى في صورة الرقص على الجانبين مبالغة فيها افتئات على التفكيك، فإن بعض نقاد التفكيك يختارون صورة للرقص أشد عنفا وأكثر فوضوية. فعل ذلك فنسنت ليتش في وصفه لما حققه، مبدئيا، أحد أقطاب «مدرسة ييل للتفكيك»، هو «هيليس ميللر Hillis Miller » حيث وصفه كشيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياه، وكثور هائج انطلق وسط حانوت عاديات يدمر كل شيء بلا قيود. والوصف يستحق النقل في كليته برغم طوله.

يقوم (ميللر) بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول اللغة والأدب والحقيقة والمعنى والوعي والتفسير، ويترتب على ذلك قيامه بدور المخرب الذي لا يكل-دور الساحر العدمي-الذي يرقص كالشيطان فوق أشلاء التقاليد الغربية المتناثرة، وسرعان ما يتحول كل شيء يمسه إلى شيء ممزق. اللاشيء فقط هو ما يلبسه ثوبا نهائيا أو يصوره متماسكا أو يبرزه باعتباره وهما سحريا. إن ميللر، صانع الشقوق الذي لا يكل، يرفض أي تعليمات واضحة، وينطلق بلا قيود راقصا، يلقي بتعويذته، مدمرا كل شيء. إنه يبدو كساحر في ثياب ثور تفكيكي انطلق لون قيد داخل حانوت العاديات للتقليد الغربية[5].

ولم نذهب بعيدا ونتحول إلى الفرع دون الأصل وأمامنا مؤسس التفكيك، ونعني به جاك دريدا نفسه ؛ والذي يحدد منهج استراتيجية التفكيك دون غموض أو مواربة: «نعرف أن التفكيك يتحول، إن عاجلا أو آجلا، إلى كل قراءة نقدية أو تركيبة نظرية. حينما يتم اتخاذ قرار، تظهر السلطة[6]، حينما تعمل النظرية أو النقد عندئذ يشكك التفكيك. بمجرد أن يفعل ذلك يصبح مخربا... وفي نهاية الأمر يحقق التفكيك مراجعة التفكير التقليدي»[7].

إذا كان واقع النقد الأدبي والتطبيقي في ظل الاستراتيجية التفكيكية بهذه الجهامة، وإذا كان التفكيك قد أطلق على الحياة الأدبية شيئا «فظيعا» إلى هذه الدرجة، كما يقول ليتش، فكيف نفسر شعبيته الملحوظة في الأوساط النقدية والأكاديمية في الولايات المتحدة على وجه التحديد، باعتبارها

التربة الثقافية التي هاجر إليها التفكيك وازدهر فيها كما لم يزدهر في موطنه الأوروبي الأصلي؟ فالحقيقة التي لا يمكن إنكارها أن التفكيك نجح، وبسرعة ملحوظة، في تحقيق شعبية غير مسبوقة في تاريخ الحركة النقدية الأمريكية، وهي حديثة قصيرة العمر على كل حال. ثم إن الاستراتيجية النقدية الجديدة دفعت بدماء الحياة في شرايين حركة نقدية كانت في حالة تشبه السبات منذ منتصف الخمسينيات، أي منذ تراجع النقد الجديد. كان النقد الجديد قد سيطر على الحياة النقدية منذ العشرينيات ولفترة أطول بأكثر من فترة المد التفكيكي، وأفرزت عددا من الأسماء اللامعة في دنيا النقد. لكن النقد الجديد برغم تمرده على المدارس النقدية السابقة، كان محافظا بطبيعته، أرثوذكسي النزعة، كما يقولون. ثم إن تلك الأسماء التي أفرزها ظهرت في غير تزامن تام. كان التداخل بين الجيل والجيل داخل مدرسة النقد الجديد موجودا، هذا صحيح، لكن الفواصل الفارقة بين الأجيال كانت واضحة أيضا. وقد استمر نفس هذا الاتزان في أثناء فترة المد البنيوي في الولايات المتحدة الأمريكية، خاصة أن المناخ الثقافي الأمريكي لم يكن مواتيا للبنيوية أو مرحبا بها، كما سبق أن أشرنا في الفصل الثاني.

أما مع الاستراتيجية التفكيكية فقد كان الحال مختلفا تماما. فالتفكيكيون، من ناحية، كانوا متمردين على كل شيء، متمردين بالمعنى الكامل للكلمة. ويكفي أن نشير إلى «مانفستو» التفكيك عند دريدا لندرك مدى درجة ذلك التمرد. ثم إنهم، وهذا أمر واضح، يميلون إلى اتخاذ مواقف استعراضية بل استفزازية تلقى هوى من جانب المثقف الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص، كما شرحنا في الفصل الثاني من الدراسة الحالية. وهم بلغة التسويق المعروفة يتقنون فنون التغليف packaging جيدا. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فعلى عكس التعاقب الذي نظم حركة تطور مدرسة النقد الجديد من ريتشاردز وإليوت إلى بروكس وتيت وبيرك وفراي، حدثت عملية تزامن صحية-بمعنى ما-في ظهور أقطاب التفكيك، وهو تزامن يشهد واقع السبعينيات وجزء من الثمانينيات بأنه ملأ الساحة بعشرات الأسماء التي ارتفعت أصواتها متبادلة ومتقاطعة ومتداخلة ومتعارضة في لحن-ربما يكون مفتاحه النشاز بعينه، لكنه لحن على كل

حال-رددته الأوساط الثقافية والأكاديمية الأمريكية.

لكن هناك تفسيرات أكثر تحديدا وارتباطا بجوهر التفكيك نفسه تسوقها بعض الأصوات المتابعة للحركة النقدية الجديدة. وبعض هذه الأصوات ليست أصواتا رافضة لذلك الجديد بالضرورة. من بين هؤلاء «بوفيه» «Paul Bove» الذي يربط بين الحاجة الملحة إلى مشروع نقدي جديد داخل الحياة الثقافية والأكاديمية في أمريكيا، والفكر التفكيكي الجديد الذي ظهر في الوقت المناسب ليشبع تلك الحاجة. لكنه أيضا يرتبط بالذكاء التسويقي الذي مارسه التفكيكيون في الإعداد لمنتجهم الجديد، بخلق إحساس عام بالأزمة هيأ المناخ لاستقبال الفكر الجديد:

لا يمكن إنكار أن تجسيد «الأزمة» في النقد في أواخر الستينيات كان من عمل التفكيكيين ومن أثروا فيهم. ولا يمكن أيضا إنكار أن الصراع الجدلي الذي نشأ عن كل من ذلك الإعلان عن الأزمة-التي يعتبر التفكيك رد الفعل المناسب لها-وعن البروز المتنامي لتفكيك لتفكيك، حافظ على الحيوية لمظاهرة للمؤسسة خلال السبعينيات والثمانينيات. لقد بدأت مهن ونشرت كتب وظهرت دوريات وأسست برامج ومدارس ومؤسسات وقدمت البرامج التلفزيونية وكتبت لتعليقات وعقدت المؤتمرات. الخلاصة البسيطة: بصرف النظر عن الجانب الذي ينحاز إليه الإنسان في المعركة، فالحقيقة أن التفكيك أزاح بشكل فعال البرامج الفكرية الأخرى من العقول ومن الأعمال الريادية Avant-garde الأدبية[8].

لقد ظهر التفكيك في الولايات المتحدة في مناخ من عدم الرضا على الوضع الذي كان سائدا. فمع خروج النقد الجديد من الساحة في النصف الثاني من الخمسينيات والمقاومة القومية لتيار البنيوية بتركيبتها الجديدة التي ركزت على قهر الذات، ذات المبدع والمتلقي، وذلك بإحلال اللغة كقوة قهر جبرية جديدة محل العقل، سادت الأوساط النقدية حالة من الجمود من ناحية، وعدم الرضا وتوقع الجديد من ناحية أخرى. وكان التفكيك هو الإجابة والمخرج. وهكذا انتشرت الأفكار التفكيكية بسرعة لم تتحقق لأي مشروع نقدي سابق. لكن تلك الأسباب الموضوعية لا تفسر شعبية التفكيكين. هناك عدة أسباب أخرى، أبرزها، كما سبقت الإشارة، إجادة التفكيكيين لفنون البيع والتغليف التي جعلتهم يقدمون بضائع سبق تداولها في أغلفة

جديدة جذابة.

يعتبر «جون إليس John Ellis» واحدا من أبرز مجموعة رفض التفكيك، وقد جاء كتابه Against Deconstruction هجوما عنيفا لا يخلو من تحامل واضح على التفكيك. وهو يتخذ موقفا مبدئيا واحدا ومحددا يبني عليه تنويعات نقده للفكر التفكيكي. هذا الموقف هو: ليس في التفكيك جديد، وكل ما فعله التفكيكيون أنهم استخدموا مصطلحات نقدية جديدة للتعبير عن مقولات سبقهم إليها نقاد آخرون، كانوا أقل استفزازا وميلا إلى الصياغة الميلودرامية الجذابة والمشوقة. وسوف نتعرض لجوانب قصور الاستراتيجية التفكيكية بالتفصيل في نهاية الفصل الحالي، وعندها سوف يفرض «إليس» نفسه ولا شك. يكفينا هنا أن نسوق نموذجا أو اثنين لتفسيره لشعبية التفكيك في أمريكا:

لكن هناك وسيلة ثانية بل أكثر أهمية يلجأ إليها التفكيك للحفاظ على صلاحيته: تتم صياغة الموضوعات في مصطلح جديد وغريب مما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة. إن الهجوم على نظرية إحالة المعنى reference يترجم إلى هجوم على «ميتافيزيقا الحضور، metaphysics of presence»، برغم أن الاثنين يعبران عن الرأي الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء. لكن المصطلحات الجديدة تجعل الموضوع يبدو مختلفا(9).

ويسوق «إليس» فيما بعد بعض النماذج الصارخة لأسلوب الإثارة الذي كسا أفكار التفكيك المطروقة أو غير الجديدة، ثياب الجدة والحداثة: «فإذا أراد المرء أن يشترك في الجدل حول قصد المؤلف... دون أن يبدو وكأنه يكرر أفكارا مألوفة (ونعني القول بأن قصد المؤلف لا هو موجود ولا وهو صالح للاستخدام كمقياس جامع للحكم على العمل الأدبي أو تفسيره) فإنه يستطيع أن يضيف المظهر التفكيكي الدرامي ويتحاشى الصياغات الأكاديمية المملة لكل من «ومزات» و «بيردسلي» [إشارة إلى أنهما طرقا في كتابهما المشترك موضوع قصد المؤلف ورفضا ما أسمياه «خرافة القصدية intentional fallacy» منذ عام 1954] ويعلن «موت المؤلف»(10). ونفس الشيء بالنسبة للمقولة المحورية في الاستراتيجية التفكيكية بأن «كل قراءة إساءة أو خطا قراءة. إذ يرى «إليس» أنها لا تعدو أن تكون صياغة شديدة الميلودرامية

لمفهوم نقدي عادي ومطروق، وأنه لا يمكن اعتبار أي رأي حول نص أدبي ما هو القول الفصل حول ذلك النص.

وبرغم الشعبية التي يتمتع بها التفكيك في الحياة الثقافية الأمريكية إلا أن تلك الشعبية لم تمنع ظهور حركة معارضة قوية، ظلت لبضع سنوات تحاول كشف زيف الاستراتيجية وخطورتها في نفس الوقت دون نجاح يذكر. فقد كانت تصطدم بأصوات التفكيكيين العالية والتي تسارع إلى اتهام كل من يختلف مع مشروعهم بالرجعية والجهالة. ثم إن الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة من جانب دعاة التفكيك دفعت البعض إلى الإحجام عن التعبير عن معارضتهم. لكن المعارضة استطاعت أخيرا، منذ النصف الثاني من الثمانينيات، أن تكشف المشروع التفكيكي «وتفضحه». وخرج المشروع بعد فترة لم تزد على خمسة عشر عاما ليفسح الطريق أمام مشاريع نقدية جديدة، أبرزها التأريخية الجديدة في كل من أمريكا وبريطانيا.

لكن المشروع التفكيكي، برغم الادعاءات المتكررة بالتمرد والثورة على كل شيء، لم ينشأ من فراغ، ولم يكن، شأنه شأن أي مشروع نقدي آخر عبر تاريخ النقد الأدبي الطويل، لينشأ من فراغ، وفي نفس الوقت فإن الارتباط الوثيق بين المزاج الثقافي الذي أفرز التفكيك وتولاه بالرعاية حتى أحاطه بتلك الهالة البراقة لبضع سنوات، أدى في النهاية إلى فشل التفكيك وانسحابه السريع من الساحة الأدبية. ويذكرنا ذلك ولا شك، مع الفارق، بطموح البنيوية ثم فشلها. كانت البنيوية تطمح إلى تأسيس مذهب نقدي جديد يعتمد في شرعيته على منهج علمي تجريبي، ولا غرابة في ذلك في تلك الفترة من القرن العشرين، فقد كان العلم يحتل مكانا مبرزا وكان منهجه فوق الشك، لهذا تبنت المدرسة الجديدة النموذج اللغوي كمدخل وحيد للمقاربة البنيوية للنصوص الأدبية. وحينما تأكد قصور النموذج اللغوي عن تحقيق المعنى من ناحية، وثبت أنه مع ذلك لا ينطبق على كل الأنواع الأدبية بنفس الكفاءة، من ناحية ثانية، سقط المشروع البنيوي بسبب فشله في تقديم نموذج عام قابل للتطبيق على جميع النصوص.

المشروع الجديد هو الآخر بدأ بالشك، لكنه شك في المنهج العلمي وإمكانية تحقيق علمية نقدية. انطلاقا من هذا الموقف المبدئي-والذي تحول

أيضا إلى الشك في كل شيء خاصة القراءة الموثوقة للنص authoritative والأثيرة privileged-ارتد التفكيكيون إلى ذاتية الرومانسية بلا قيود أو ضوابط، واحتضنوا أيضا مقولات الفلسفة المعاصرة في حماس، خاصة فلسفة التأويل والظاهراتية. وسوف يتضح في نهاية الأمر أن التفكيك وصل إلى نفس حائط المشروع البنيوي: وهو الفشل في تطوير نموذج نقدي أو استراتيجية نقدية بديلة-كان ذلك في الواقع مقتل التفكيك كما سنرى فيما بعد-يمكن تطبيقها في التعامل مع النصوص الأدبية. النموذج الوحيد الذي قدمه التفكيك للحياة الأدبية هو «اللانموذج»، لا نموذج على الإطلاق. وما يهمنا هنا أن ذلك الفشل في الوصول إلى بعض القواعد أو الموجهات العامة يرجع إلى ارتباط الاستراتيجية التفكيكية بالمزاج الثقافي الذي أفرزها مما يجعله غير قابل للتطبيق داخل أي مزاج ثقافي آخر.

وبصرف النظر عن نجاح استراتيجية التفكيك الجديدة أو فشلها، فمن المؤكد أنه لم يبدأ من فراغ، سواء أكان فراغا نقديا أم فلسفيا.

ثانيا: جذور التفكيك:

أ-المزاج الفلسفي:

من الناحية التاريخية، لا نستطيع دراسة التفكيك في عزلة عن شك العصر. لقد ظهرت التفكيكية في بداية دورة جديدة لثنائية اليقين والشك. كانت تجريبية القرن السابع عشر قد أقامت اليقين، أي إمكانية تحقيق المعرفة اليقينية عن طريق الاعتماد على الحواس والثقة في المعرفة التي يمكن التأكد من صحتها باتباع المنهج العلمي. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ثنائية اليقين والشك يمكن اعتبارها إحدى تنويعات الثنائية المحورية في تاريخ الفلسفة، وهي ثنائية الموضوع والذات أو الخارج والداخل. ثم إن حركة التغير البندولية من قطب إلى الآخر كانت تعني دائما عملية تبادل في الأدوار. فالقول بإمكانية المعرفة تأسيسا على سلطة الحواس يعني في نفس الوقت الشك في سلطة الطرف الآخر للثنائية، والعكس صحيح بالطبع. فالشك في سلطة طرف يعني عودة اليقين إلى سلطة الطرف الآخر. وهكذا استمرت التجريبية كمنهج لتحقيق المعرفة اليقينية إلى أن شككت الفلسفة الألمانية المثالية بقيادة كانط في قدرة الخارج وحده على تحقيق تلك المعرفة،

فأصبحت التجريبية بمنهجها العلمي موضع شك قابله يقين في قدرة العقل بمقولاته الميتافيزيقية العليا والسابقة الوجود على ذلك. ثم بدأت دورة جديدة مع عصر العلم والتكنولوجيا نقلت الثقل مرة أخرى إلى التجريبية والمنهج العلمي. في ظل هذه الدورة الجديدة للثنائية ظهرت البنيوية وازدهرت لفترة في أحضان العلم والتجريب. من هنا يتفق مؤرخو الدراسات اللغوية والأدبية على الربط العضوي بين البنيوية بشقيها، اللغوي والأدبي، والمذهب التجريبي. بل إن البعض يذهب إلى التوحيد بين الاثنين:

«لقد افترضنا بالفعل أن البنيوية في صيغتها الأصلية هي إمبريقية قائمة على الصيغة الماركسية، التي ترى أنه بالرغم من أن الوعي يشكل فإن الحقيقة يمكن برغم ذلك الوصول إليها إمبريقيا (بطريقة ما) عن طريق التحليل»[11].

لكن منتصف القرن جاء بحركة جديدة لبندول الثنائية في الاتجاه المعاكس: فقد أكد الدمار الذي لحق بأوروبا في أثناء الحرب العالمية الثانية، التي انتهت باستخدام الولايات المتحدة لقنبلتين ذريتين ألحقتا دمارا شاملا في هيروشيما ونجازاكي، إلى إحساس بالرعب من نتائج التطبيقات التكنولوجية للاكتشافات العلمية. لقد تأكد للعالم أن العلم فشل في تحقيق السعادة والأمان والمعرفة اليقينية. وعاد عصر الشك عنيفا معربدا، الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة. وكان رد الفعل النقدي في ما بعد البنيوية هو العودة الكاملة إلى الذات والارتماء في أحضانها بلا قيود. لكن العودة إلى الذات هذه المرة لم تكن تعني عودة الثقة في قدرة الذات أو الداخل أو العقل على تحقيق المعرفة، كما كان يحدث في الدورات السابقة، لأن موجة الشك الجديدة كانت أكثر شمولا وعمقا. لقد كان شكا في كل شيء. وقد ارتبط الإحساس بالخديعة الذي تمخض عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا بإحساس جديد باستحالة المعرفة. وخيم شك فلسفي جديد على العالم. شك نيتشي مقبض وفوضوي: «ما هي الحقيقة إذن؟ مجموعة متحركة من المجازات والتشبيهات. باختصار، هي تلخيص للعلاقات الإنسانية ثم دعمها ونقلها وتحميلها شعريا وبلاغيا، علاقات بدت للناس بعد فترة استخدام طويلة ثابتة ومعيارية وإجبارية: الحقائق أوهام نسي الناس أنها كذلك، مجازات تآكلت من طول الاستعمال»[12].

إن المعرفة في حد ذاتها كيان متغير ودائم التحول لأن العالم الخارجي الذي يرتبط به الوجود في حالة تحول وتغير مستمرة. لكن تحقيق المعرفة بهذا العلم المتحول والمتغير تفترض، فلسفيا، وجود مركز ثابت يرى دريدا أن له أسماء مختلفة عبر تاريخ المعرفة الإنسانية مثل المركز الثابت، مركز الوجود، الجوهر، الكينونة، الحقيقة، الوعي، الله، الإنسان. وهي تسميات تشير في رأي دريدا إلى «المدلولات العليا» التي تمثل أرضية ثابتة تقف فوقها متغيرات العالم الخارجي الذي يمدنا بالمعرفة. وهذا المركز الثابت هو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجود. إنه ما يقوم نقاد التفكيك بتفكيكه باتباع منهجهم الذي سنتعرف عليه فيما بعد، والذي يتمثل في تحديد الشيء ثم كشفه أو فضحه، وهو ما يشرحه «بيرمان» في دراسته:

وقد احتفظ فوكوه ولاكان والثوسي بأساس إمبريقي تقوم أعمالهم بعد ذلك وبصورة متعمدة بتخريبه، إذ يقدم كل واحد منهم حقائق علمية محددة حول الموضوع (التاريخي الأركيولوجي عند فوكوه، وعلم النفس عند لاكان واكتساب العقيدة عند الثوسي) في الوقت الذي يقدم فيه نموذجا للغة وللذات لا يتفق مع الاعتقاد في إمكانية تحقيق معرفة موضوعية. إن نسف الإمبريقية، كما قلت، يشبه التحرك الفلسفي من هوبز ولوك إلى بيركلي وهيوم، من الإمبريقية الكلاسيكية إلى الشك[13].

كانت تلك روح العصر، ولم يكن مناخ الشك الفلسفي في القدرة على تحقيق معرفة يقينية بعيدا عن دريدا وأقطاب التفكيك بعد هيوم وبيركلي أو نيتشه، لكنه كان قريبا حاضرا متزامنا مؤثرا مباشرا في حضور وتأثير عدد من فلاسفة التأويل، وعلى رأسهم «هيديجر» و «جادامر»، بل بعض الفلاسفة الألمان المبكرين قليلا والذين وصل تأثيرهم متأخرا مع ترجمتهم إلى الإنجليزية والفرنسية مثل هوسيرل. ولم تكن العملية عملية تأثير غير مباشر مارسته الفلسفة على الدراسة الأدبية، بل كانت في أحيان كثيرة عملية تداخل واضحة بين المجالين. رؤية هيديجر الفلسفية، على سبيل المثال، كانت أيضا رؤية واضحة المعالم لنظرية اللغة والأدب. وفي نفس الوقت، فقد كانت رؤية دريدا للغة والأدب فلسفية الجذور، وإن لم تكن في هذا أصيلة أو مبتكرة. والواقع أن التداخل بين الدوائر هنا يصل إلى حد التطابق بين بعض تفصيلات الاستراتيجية التفكيكية ورؤية هيديجر الفلسفية

عن المعرفة واللغة والأدب. وقد وصلت درجة التداخل بين المجالين ومباشرة التأثير إلى استخدام «دريدا» في الطبعة الفرنسية الأولى لكتابه De La grammatologie، لكلمة «التدمير» المحورية في فلسفة هيديجر بدلا من كلمة «التفكيك» التي تحول إليها دريدا فيما بعد. الواقع أن بعض الأفكار الأساسية لتفكيك دريدا مثل المعرفة واللغة، الحضور والغياب، لا نهائية الدلالة، رفض الثوابت والقراءات المعتمدة، وغياب المركز الثابت للمعرفة، والتناص، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته، تتطابق مع فلسفة هيديجر التأويلية بصورة تتخطى حدود المصادفة أو تواتر الفكر. وهو ما يفرض علينا وقفة متأنية مع فكر هيديجر في علاقته بالاستراتيجية التفكيكية.

لنأخذ مفهوم الحضور والغياب عند هيديجر كنقطة انطلاق لإعادة تركيب ذلك الجانب التفكيكي من رؤيته الفلسفية. وسوف نحاول هنا أيضا تبسيط مفهوم الحضور والغياب وتقريبه بقدر المستطاع. بداية، إن مناقشة ذلك المفهوم تتطلب التوقف عند مفهوم هيديجر عن المعرفة وعلاقتها باللغة، وعن اللغة (العلامة والدلالة) وعن المعرفة والتقاليد. لنبدأ باللغة.

إن هيديجر، والتفكيك فيما بعد، يصلان في الفصل بين الدال والمدلول إلى أبعد نقطة ممكنة، مما يقرب العلامة في نفس الوقت من المتلقي إلى أقصى درجات الإمكان. وقد سبق أن قلنا إن أدبية لغة الأدب تتأكد بقدر اتساع المسافة بين الدال والمدلول، بعكس ما يحدث في الأنساق اللغوية غير الأدبية. بعكس ما يحدث في لغة الأخبار أو التقرير العلمي حيث يتوازن طرفا العلاقة. وعلى هذا الأساس فإننا نستطيع القول إن سوسير نفسه قدم البذور المبكرة الأولى للتفكيك حينما قال إنه لا توجد علاقة بالضرورة بين الدال والمدلول، لكن أقصى طموحات اللغويين في هذه المرحلة المبكرة كانت تركز على تحقيق ذاتية اللغة واعتباطية العلامة، على أساس أن اللغة ليست بشفافية ما قبل العصر الحديث. أما عند هيديجر، وهو يقف عند أبعد نقطة على محور الفصل بين الدال والمدلول، فإن اللغة ليست فقط مستقلة وذاتية بمعنى أنها تسبق الأشياء في العالم الخارجي، لكنها أيضا تسبق الكينونة ذاتها، ثم إنها، وهذا هو الأهم، أداة الكينونة للتعبير عن وجودها أو حضورها. واللغة التي يتحدث عنها هيديجر هي صنو الشعر، ومن ثم فإن الشعر هنا أي اللغة، «هو فعل أصيل للإنشاء، نشاط التسمية

الأولى، وما ينشأ أو يسمى هنا، ليس ما هو معروف بالفعل أو ما هو موجود بالفعل.. . إن الشعر هو التسمية الأولى للوجود وجوهر كل الأشياء»[14].

ويمضي هيديجر قائلا إن الشاعر في كشفه عن الوجود وإنشائه يقف في منطقة البين بين، بين الآلهة والبشر، وهنا «في منطقة المابين بين فقط» يتقرر للمرة الأولى ما هو الإنسان وأين يقع وجوده»[15]، هذا المابين هو الفضاء (Lichtung) الذي يطلق منه الشاعر الأسماء الأويل. وهو في ذلك لا يسمي ما هو معروف، كما فعل آدم لكنه في الواقع يؤسس الوجود.

نحن لا ندرك الوجود ولا تتحقق معرفتنا به إلا من خلال اللغة أو النص.

الشعر هو مصدر وأساس اللغة والفن والتاريخ والكينونة والزمن والحقيقة. إنه التأسيس الأول والإنشاء الأول وتحديد المكان الأول والتسمية الأولى. إنه يخلق الوجود وينتج التفكير. لا شيء له وجود خارج الشعر، وبمعنى دقيق، لا وجود لـ «خارج الشعر»، بل حتى «اللاشيء» نفسه لا وجود له خارج الشعر. إن فكرة سجن اللغة التي وصلتنا عن طريق الشعر لا مهرب منها. إن الوجود نص خالص من البداية إلى النهاية[16].

الوجود إذن يعلن حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها. أي أن النص الشعري يجسد حضور الوجود وغيابه في آن واحد: «فلما كان الوجود بالنسبة لهيديجر يمكن معرفته فقط في اللغة، فإنه يصبح حاضرا في الكلمات ومتخفيا وسطها في نفس الوقت، في حركة كشف وتخف متزامن»[17]. لكن الحضور والغياب، الكشف والتخفي المتزامن الذي تتيحه اللغة للوجود ليس ممكنا دائما من منظور هيديجر. فاللغة ومعرفة الوجود في حالة نشوئه وتأسيسه الأولى تصطدم بحائط التقاليد الصلد... وهنا يجيء ذلك الهجوم العنيف الذي يشنه هيديجر ضد التقاليد، وهو الهجوم الذي توقفنا معه في الفصل الثاني. إن السبب الأساسي في مطالبة الفيلسوف التأويلي بنسف التقاليد وحرق المكتبات والعودة إلى نقطة الإنشاء الأولى، إلى التسميات الأولى Primordial للأشياء يرتبط بمفهوم الحضور والغياب في فلسفته الهرمنيوطيقية. إذ إن التقاليد في جمودها تحول دون تحقيق تزامن طرفي الثنائية، فالحضور-حضور الوجود الأصيل في اللغة- لا يتحقق لأنه يختفي، بل يغيب في الواقع، خلف جدران الجمود المتتالية

المتمثلة في التقاليد المتوارثة جيلا بعد جيل. من هنا كان التدمير عند هيديجر نشاطا إيجابيا يهدف إلى كشف أو فضح الزيف للوصول إلى الشكل أو الأشكال الأولى للوجود. لأن ما تفعله التقاليد هو حجب الحضور ومنعه، ولا يتحقق الحضور إلا للغياب. لا يصبح النص قادرا على التعبير إلا عن الغياب فقط، فيجيء زائفا بعيدا عن المعرفة الحقيقية بالوجود الأصيل. وكلمات هيديجر في ذلك لا تحتمل المواربة ولا تحتاج إلى تأويل، نعود لها مرة ثانية لأهميتها في سياقنا الحالي:

إذا كان لتاريخ الكينونة أن يصبح شفافا، فإنه يجب علينا تليين تلك التقاليد الجامدة، ووضع نهاية لعمليات الإخفاء التي تسببت فيها. نحن نفهم ذلك بمعنى أننا إذا كنا سنعتبر مسألة الكينونة مدخلا لنا، فإن علينا أن ندمر المحتوى التقليدي للمعرفة القديمة إلى أن نصل إلى تلك التجارب الأولى التي حققنا فيها أدواتنا الأولى لتحديد طبيعة الوجود[18].

لكن الحديث عن التقاليد، برغم القول بضرورة تدميرها، يقودنا إلى التناص أو البينصية. ورغم أن هايديجر لم يتحدث صراحة عن التناص أو البينصية intertextuality في المراحل المختلفة لتطور فكره الفلسفي، فإن آراءه حول التقاليد والتدمير واللغة والكينونة والتاريخ تشير في اتجاه واحد محدد المعالم وهو التناص. لنسترجع معا بعض خطواته في هذا الاتجاه بعيدا عن التفصيلات الفلسفية الغامضة. قلنا منذ قليل إن الكينونة في حالة ثبات وأنها على هذا الأساس تمثل الأرضية الثابتة، المركز المرجعي بمسمياته المختلفة-وهذا هو المقصود بالتعبير الذي يكتسب شعبية ويثير الكثير من الجدل فيما بعد، ونقصد به Logocentrism-الذي تحتاج إليه معرفتنا بعالم أو وجود متغير. هذا المركز الثابت يكشف عن نفسه فقط من خلال «حضوره» في اللغة. ووظيفة الناقد، الذي يتصوره هيديجر كما يتصور نفسه تماما: إنسانا يمسك معولا ودلوا، أن يضرب في حائط التقاليد ويزيل الطبقات المتحجرة والمتكلسة حتى يكشف عن الحضور الأصيل والأول للكينونة. من هنا تجيء أهمية نسف أو تدمير التقاليد. لكن المهمة كما يراها هيديجر ليست بهذه البساطة والتحديد.

إن التقاليد في المنظور الهيديجري تضع المفسر في موقف لا يحسد عليه، فهي جمود يجب أن ينسف من ناحية، وهي وجود لا يمكن تحاشيه أو

الفكاك منه، من ناحية ثانية. ففي ظل ثنائية ثبات الكينونة وزمانية الوجود، واستحالة الفصل بين الكينونة والزمن (التاريخ) فإن الإنسان لا يستطيع في نهاية المطاف أن يهرب من التقاليد، خاصة إذا تذكرنا أنه لا يوجد شيء خارج تلك التقاليد، لا يوجد «خارج» أصلا. ولما كانت اللغة، باعتبارها مقر الكينونة وأداة التعبير عن التقاليد، تقوم بتثبيت الوجود والزمن، فمعنى ذلك أن هروبها من التاريخ أو التقاليد أمر مستحيل. إنها تصبح في التحليل الأخير أسيرة سجن التقاليد، وهذا ما دفع هيديجر إلى تأكيد إيجابية وسلبية التدمير معا، على أساس أن التدمير ينسف كل ما يحجب الكينونة وما يبعدنا عن الإنشاء الأول للأشياء، ويحتفظ في نفس الوقت بكل ما له قيمة فيها. كان ذلك هو الحل الوسط الذي تصوره، وإن لم يغير الصورة النهائية للغة باعتبارها حبيسة سجن التقاليد. ماذا يعني ذلك نقديا؟

يعني البينصية التي لم يتحدث عنها هيديجر صراحة وإن كانت نتيجة يقرأها الجميع بين سطور فلسفته:

يجيء كل نص جديد إذن إلى الوجود باعتباره بينصا، سجين اعتماد على نصوص وشفرات ولغات سابقة. إن مسألة الكينونة تعيد هيديجر إلى شعر بارمنيديس Parmenides وهيراكليتاس Heraclitus وأناكزيمنادر Anaximander. إن النص التفكيكي المعاصر يعود إلى نصوص أخرى سابقة ويبدأ منها. النص الهيديجري يحتوي على رماد ثقافي[19].

والواقع أنه يمكن اعتبار عملية التدمير التي يطالب بها هيديجر هي نفسها مفتاح التناقض في نظرته، فالتدمير الذي يطالب به يهدف إلى حماية اللغة من التحجر والتكلس والتحول بدورها إلى تقاليد إضافية، تحجب حيوية الإنشاء الأول والتسمية الأولى عند المبدعين الجدد. إنها في حقيقة الأمر تفتح الباب-ولا تغلقه، كما يتبادر إلى أذهاننا-أمام مفهوم التناص بمعناه الكامل. ويذهب «بول بوفيه»، فيما تعتبر أول رسالة للدكتوراه عن التفكيكية، إلى القول بأن النصوص الأدبية، على هذا الأساس، يمكن اعتبارها هي نفسها تفسيرات لنصوص أخرى، مبررا مقولته على أساس أن كل اللغات قادرة على الصدق authenticity والزيف inauthenticity، أي أنها تكشف وتتستر، عادة في نفس الحركة. من ثم فلكي تبقي اللغة ما تم الكشف عنه مفتوحا، يجب أن ننأى بها عن التجمد هي ذاتها في حديث

لاطائل منه أو «تقاليد» عن طريق عملية التدمير. كل اللغات الصادقة تعكس عملية التدمير تلك. ونقد اللغة الأدبية، ما دامت صادقة، يجب أن يكون واعيا بعملية التفسير تلك داخل اللغة التي يدرسها... إضافة إلى ذلك، فإن التاريخ الأدبي نفسه، إذا أراد أن يكون صادقا، يجب أن يعرف أن هناك عملية تفاعل هرمنيوطيقي مستمرة داخل وبين النصوص الأدبية للحفاظ على ما تم كشفه[20].

سوف نكتفي مرحليا بالحضور والغياب والتناقض لتأسيس علاقة التأثير المباشر الذي مارسته الفلسفة التأويلية على استراتيجية التفكيك، إذ سوف تسنح لنا الفرصة لتبيان جميع أوجه التأثير عند الانتقال إلى جوهر البنيوية. وسوف نوضح في حينه أن ذلك التأثير لم يقتصر على المقولات الهرمنيوطيقية، بل تعداه إلى استعارة التفكيك للمصطلح النقدي من نسق الفلسفة كما هو دون تغيير.

ب- تيار النقد:

إن استراتيجية التفكيك تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك. وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ. إذن، الحديث عن تأثر فكر التفكيك ببعض المدارس النقدية السابقة قد يمثل تناقضا غير مقبول من البعض. كيف نتحدث عن تأثر مشروع جديد بمذاهب أو مدارس نقدية سابقة يرفضها أصلا ؟ ربما تكون هناك بعض نقاط يلتقي حولها التفكيكيون مع غيرهم، أما التأثر الواضح فهو أمر لا يتفق مع الموقف المبدئي للمتمردين الجدد الذين يمثلون ثورا هائجا، انطلق في حانوت عاديات يدمر كل شيء دون ضوابط. وقد قلنا إن الممارسة التفكيكية تسلم لرياح التدمير السوداء كل المذاهب والتقاليد السابقة، وتدمرها بحثا عن المنابع الأولى للمعرفة والإنشاء الأول للكينونة. كل هذا، مبدئيا مرة أخرى، لا خلاف عليه. لكن لو نحينا المواقف المبدئية ونظرنا إلى الممارسة الفعلية فسوف يتضح لنا أن التشابه بين بعض مقولات التفكيك ومقولات نقدية سابقة، أكبر وأهم من أن يكون مجرد مصادفة أو توارد خواطر. ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن التفكيك قد تأثر، بدرجات متفاوتة، بكل المدارس النقدية، من الرومانسية إلى البنيوية.

أول ما يتبادر إلى الذهن أن فشل المشروع البنيوي في تقديم نظام عام يقبل التطبيق على الأنواع الأدبية المختلفة، من ناحية، وينتج المعنى من ناحية أخرى، ثم ما تبع ذلك من شك في إمكانية تحقيق المعرفة باتباع المنهج العلمي مما دفع نقاد ما بعد البنيوية إلى الارتماء في أحضان الذات الكانطية، يعني عودة إلى رومانسية نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. والاستنتاج في الواقع قائم يردده بعض نقاد النقد الذي يتحدثون عن الحضور الرومانسي داخل معسكر التفكيك. لكن الاستنتاج خاطئ لا يقوم على فهم حقيقي لأبسط معطيات الرومانسية والتفكيك. فالعودة إلى «ذات» كانط لا تعني بالضرورة العودة إلى ذاتية الرومانسية. هذا إذا كانت ذاتية التفكيك هي أصلا عودة إلى ذات كانط!!

إن ذات كانط كانت البديل لسيطرة المذهب التجريبي ثم فشله في تحقيق المعرفة اليقينية. من هنا تحولت الفلسفة الألمانية المثالية إلى تأكيد أهمية الطرف الآخر للثنائية المعروفة الذات/الموضوع. إن الذات الكانطية تحتل مركزا محوريا، بل هي محور الوجود وأداة المعرفة التي فشل التجريب في تحقيقها عن طريق الاعتماد على الواقع المادي الخارجي. هل هذه هي الذات التفكيكية ؟ نشك في ذلك كثيرا، والشواهد على ذلك كثيرة. لكن أهم تلك الشواهد هو الأرضية الفلسفية التي يقف فوقها التفكيك، وهي أرضية تقوم على الشك المطلق والشامل في كل شيء، بما في ذلك الذات. إن البديل الذي تقدمه استراتيجية التفكيك ليس هو إعالة الذات إلى محور الوجود، بل حرية كل قارئ في تقديم نصه هو، في إعادة كتابة النص- أي تفسيره-بالطريقة التي يراها. إلى هنا يمكن القول بأن هذا يعني ثقة جديدة في قدرات الذات وأننا نعود بالفعل إلى الذات بمعناها الكانطي: لكن التفكيك لا يتوقف هنا. ويمضي قائلا إن كل قراءة إساءة قراءة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء، إلى النموذج الأول الذي تحققت فيه حيوية اللغة كاملة. أليس ذلك هو رأي هيديجر!! ومعنى ذلك أن القراءة الحالية، القراءات الحالية جميعا، هي أيضا إساءة قراءات، تفكك نفسها من ناحية، وسوف يقوم الآخرون بتفكيكها، من ناحية أخرى فلا قراءة موثوقة أو معتمدة أو نهائية. أظن أن ذات القارئ هنا وهي ذات أفرزها الشك، بعيدة تماما عن

ذات كانط التي تصنع العالم وتشكله. إن ما نواجهه هنا ليس عودة إلى الثقة في قدرات الذات، بل وجحيم الشك وفوضى النقد.

ثم إن الذات في الممارسة الرومانسية هي ذات الشاعر المبدع وليست ذات المتلقي أو الناقد. لقد ترجمت الرومانسية أهمية الذات في الفلسفة المثالية الألمانية إلى شرعية التعبير عن «الأنا» ما دامت تلك الأنا هي القالب الذي يصب فيه العالم كشمع منصهر، كما يقول إمرسون. هذه أبسط مقولات الرومانسية وأكثرها شيوعا. أما ذات التفكيك فهي ذات المتلقي التي يطلق التفكيكيون يده في النص يفسره كما يشاء. والشقة بعيدة بين مفهومي الذات بشكل واضح، اللهم إلا إذا كنا سنأخذ مقولة التفكيك بأن القارئ لا يكتشف النص بل يكتبه بمعناها الحرفي، ونصدق هذه المبالغة المجازية التي لا تعني أكثر من حرية التفسير، لا أكثر ولا أقل، مع تسجيل تحفظنا على صلاحيتها في جميع الأحوال لأن البديل المطروح هنا هو الفوضى.

والحديث عن أوجه الاختلاف بين الاستراتيجية التفكيكية والمدارس النقدية السابقة وإبرازه بهذه الصورة التي سوف نكررها عند المقارنة مع المذاهب الأخرى، يثير، ولا شك، سؤالا لا مفر منه في ذهن القارئ لهذه الدراسة: ما هي شرعية الحديث عن الاختلاف في معرض الحديث عن التأثير والتأثر؟ أليس من الأفضل تأكيد أوجه الاتفاق في مجال كهذا؟ وبرغم شرعية السؤال من الناحية النظرية، إلا أن إبراز أوجه اختلاف استراتيجية التفكيك قبل أوجه الاتفاق له وجاهته. إن طبيعة التفكيك تفرض هذا المنهج غير المألوف الذي اخترناه لهذا الجزء من الدراسة. ولا بد أن القارئ لاحظ أننا منذ بداية الفصل الحالي نقرن التفكيك بكلمة «استراتيجية»، ولم يحدث أن وصفنا التفكيكية بالمذهب لسبب بسيط يجمع عليه تقريبا أتباع التيار الرافض لفكر التفكيك: إن التفكيك لا يقدم ولم يقدم، نظرية بديلة للمذاهب أو النظريات التي يدمرها أو يرفضها. وتلقي «أيرين هارفي Irene Harvey» الضوء على طبيعة التفكيك ونشأة التسمية التي تعود في الأصل إلى دريدا نفسه، حينما سمى مشروعه النقدي في دراسته المبكرة On Grammatology استراتيجية:

إن دريدا يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الأمثلة أو الحالات وليس

عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع. والواقع أنه يقول صراحة «إن التفكيك ليس نظرية أو منهجا» وليس مذهبا هرمنيوطيقيا بالقطع. بل يمكن تسميته-مؤقتا-«استراتيجية للنص»، وحتى نكون أكثر دقة، إنه «ممارسة» وليس نظرية[21].

إن نقطة قوة فكر التفكيك ونقطة ضعفه في نفس الوقت، تتمثل في البريق الخاص الذي يملكه وهو ينسف القديم، كل القديم. وهذا جوهر ما يحدث. فالتفكيك كالثور الهائج، أطلقه عصر الشك الشامل من مربطه، يحطم كل شيء، فلا شيء معتمد، ولا شيء موثوق، ولا شيء مقدس. ثم يتوقف التفكيك في معظم الأحوال عند تلك المرحلة، ولا يقدم «نظرية» نقدية بديلة لتحليل النص الأدبي. وحينما يفعل التفكيكيون ذلك، أي حينما يحاولون تقديم بديل نقدي، سرعان ما يتضح أنه بديل مشرذم غير متكامل من ناحية، ولا يقدم جديدا، من ناحية أخرى. البديل في الواقع مجرد صياغة ميلودرامية مثيرة وجذابة لمقولات نقدية سابقة ومتفق عليها. ويقوم «جون أليس» في دراسته ضد البنيوية بتقديم أمثلة مختلفة لعنف التفكيكيين وشراستهم في الرد والدفاع عن التفكيك، وكأنهم في الواقع يتبعون سياسة الانتظار حتى يبدأ هجوم من اتجاه ما ليمدهم الجدل بالذخيرة اللازمة لتنفيذ الهجوم. لكنهم أبدا لا يقدمون نظرية بديلة. فقط استراتيجية. من هنا تجيء أهمية مناقشة أوجه الاختلاف بين استراتيجية التفكيك والمذاهب النقدية الأخرى، لأن الاختلاف والرفض هما مفتاحا الفكر التفكيكي.

ليس معنى ذلك، كما يبدو حتى الآن، أن الرومانسية لم تؤثر في استراتيجية التفكيك، لأن الثابت أن هناك نقاط التقاء بين الاتجاهين. بل إن المرحلة السابقة لبحث دريدا الذي ألقي في مؤتمر جامعه «جونز هوبكنز» عام 1966، والتي شكلت نقطة البداية المتفق عليها للتفكيك، هذه المرحلة السابقة من حياة دريدا العلمية تقدم نماذج واضحة، لا للالتقاء فقط بين بعض المقولات، بل تداخلها. ففي مقال مبكر له بعنوان «Force and Signification» نشر بالفرنسية عام 1963 يركز دريدا على الحرية المطلقة في استخدام اللغة، بطريقة لا تبعد كثيرا عن حرية استخدام اللغة عند الشاعر الرومانسي. لكن حتى في المرحلة التفكيكية، فإن هناك بعض نقاط اللقاء بين المدرستين، خاصة في موقفهما مما يسمى الحقيقة المزدوجة والبناء

العضوي للقصيدة. الحقيقة لمزدوجة التي يتعامل معها الرومانسيون والتفكيكيون على السواء تتمثل في ازدواجية المعرفة التي يجسدها النص الأدبي. فالقصيدة مثلا تقدم لنا معرفة عن اللغة وهي تقدم لنا معرفة أخرى تعبر عنها اللغة، وهي معنى النص أو الدلالة. أما نقطة التقارب الأخرى فيشرحها «آرت بيرمان» على النحو التالي:

إن محاولة البنيويين وما بعد البنيويين لجعل اللغة موضوعا للدراسة خارج مستخدم اللغة (أن نتحاشى النقد ونظرية التوصيل من أجل نظرية الأنساق) تشبه عزل النقاد للقصيدة كموضوع (نظام مغلق على ذاته)، وهو ما يشبه إلى حد ما الأفكار الرومانسية عن الوحدة العضوية. إضافة إلى ذلك، إذا لم يكن ممكنا معرفة شيء خارج اللغة، فمعنى ذلك أن المعنى سياقي، وهو الموقف الذي تبناه النقاد الجدد عن الشعر، الذين يستمدون معارضتهم للغة الدلالية (العلم) واللغة الشعرية من الرومانسية[22].

العصر النقدي التالي، وهو بالفعل عصر امتد لأكثر من ثلاثة عقود، هو عصر النقد الجديد، وهو يسمى عصرا بسبب سيطرته شبه الكاملة على الحياة الأدبية في أمريكا وأوروبا الغربية، باستثناء بعض دول أوروبا التي شهدت ازدهارا واضحا للواقعية الاشتراكية بسبب الشعبية التي حظي بها الفكر الماركسي في أثناء فترة المقاومة الفرنسية. ثم إنه يستحق أن نسميه عصرا بسبب طول الفترة الزمانية التي ساد فيها وتطويره لأكثر من جيل من النقاد قدم كل منهم تنويعته على النقد الجديد. ناهيك عن بقاء بعض مقولاته مؤثرة محتفظة بحيويتها، حتى حينما يطلق عليها بعض الحداثيين مسميات جديدة. تلك المقولات التي احتفظت بحيويتها تترجم نفسها بوضوح إلى قوى تأثير فعال في استراتيجية التفكيك.

مرة أخرى دعونا نبدأ بنقاط الافتراق بين الاتجاهين: النقطة الأولى هي روح العصر أو المزاج الثقافي الذي أفرز النقد الجديد في الفترة من العشرينيات حتى منتصف الخمسينيات، والمزاج الثقافي المغاير الذي أفرز التفكيك واحتضنه في الفترة من نهاية الستينيات حتى السنوات الأولى من الثمانينيات. لقد ظهر النقد الجديد في فترة مبكرة من القرن العشرين الذي يمثل صعود نجم العلم وتطبيقاته التكنولوجية. وقد شاهدنا من قبل كيف كانت إنجازات الفكر العلمي سببا في انبهار الثورة الروسية به وتلهفها

الواضح على تحديث مجتمع ما بعد الثورة، للخروج من سجن التخلف والرجعية. أما الدراسات الفلسفية، فإن الحماس للعلم والثقة في قدرته على تحقيق المعرفة أديا إلى ظهور قطيعة معرفية، أو عصر معرفي جديد تم فيه استبدال الإنسان وذاته الرومانسية بالعلم في البداية، ثم باللغة بعد ذلك باعتبارها النسق الذي يمكن أن تطبق عليه مبادئ العلم وتجريبيته. وفي سعي النقد الأدبي لتحقيق علمية الدراسات الأدبية تبنى النموذج اللغوي كأساس لتطوير منهج نقدي لا يقل في علميته عن الأنساق العلمية للعلوم الطبيعية الصرف والتطبيقية. كان الحماس للمنهج العلمي هو نقطة البداية لكل من الشكلية الروسية والبنيوية والنقد الجديد. لكنهم سرعان ما يفترقون بعد نقطة البداية مباشرة. فالبنيوية، مثلا، في ربطها بين دلالة العلامة والمتضادات الثنائية، طورت منهجا للتحليل يختلف جذريا عن منهج النقد الجديد في الربط بين الدلالة والتوافق بين المتقابلات. ثم إن البنيوية في تبنيها الكامل للنسق اللغوي كنموذج للتحليل تصل في نهاية المطاف إلى تقديم صيغة جديدة للجبرية تكون فيها اللغة هي قوة الكبت البديلة. وحينما ينسحب كل من المشروع البنيوي والنقد الجديد من الساحة تظهر الاستراتيجية الجديدة للتفكيك وتتبنى مفهوم المتضادات الثنائية، مبتعدة بذلك عن التوفيق بين الأضداد reconciliation of opposites الذي كان مفتاح النقد الجديد لتحقيق البناء ووحدته العضوية. «وقد استطاع النقاد التفكيكيون عن طريق استخدام قوة دفع وجهت في أوروبا نحو هدم أي إمكانية لتركيب الحقيقة الهيجلية أو الماركسية في الزمن التاريخي وبسبب عدم اهتمام بهيجل أو ماركس، استطاعوا الوصول إلى الصراع غير المنتهي unresolved والتفسيرات اللانهائية-هوة دريدا ودالة إكو غير المحددة»[23].

إن الصراعات غير المنتهية والدلالة المراوغة والتفسير اللانهائي تمثل جوهر الاختلاف بين النقد الجديد والتفكيك. النقد الجديد، من ناحية، يرى أن النص، من حيث إنه كل، مغلق، وأن التفسير أيضا مغلق ونهائي، وهو ما ينتقده «بول دي مان» بشدة في إحدى مقالاته في كتاب Blindness and Insight (1971)، والذي يعتبر أول دراسة تفكيكية جادة تنتجها مدرسة التفكيك الأمريكية. فهو يرى في مقاله«Form and Intent in the American New Criticism» أن النقاد الجدد يؤسسون تفسيرهم للأدب على مفهوم

خاطئ لنهائية النص وانغلاقه... وهو الإغلاق القائم على المفهوم المحوري في فكر النقاد الجدد القائل بـ كلية النص وعضويته hypostatization. إن النقاد الجدد، من منظور «دي مان» التفكيكي، يؤسسون نظريتهم للتفسير على أساس أن الفهم الكامل للشكل العضوي للقصيدة ممكن التحقيق. وهم في ذلك، كما يرى «دي مان»-معتمدا على فكرة الدائرة المغلقة الهيديجرية التي تحكم العلاقة بين النص والمتلقي-لا يدركون «أن الحوار بين العمل والمفسر لا نهائي... وأنه يمكن القول باكتمال فهم [النص] حينما يدرك ذلك الفهم ورطته المؤقتة وأن الأفق الذي يمكن أن تتحقق فيه تلك الكلية totalization هو الزمن نفسه. إن عملية الفهم عملية مؤقتة لها تاريخها الخاص، لكن ذلك التاريخ يراوغ الكلية أبدا. فحينما يبدو كأن الدائرة على وشك الانغلاق، يكون المرء قد صعد أو هبط درجة أخرى فوق سلم ما يسميه مالارمي الدوامة الحلزونية»[24].

أما نقطة التباعد الأخيرة فيمكن ربطها جزئيا بنقطة الاختلاف السابقة. إذا كان النص عند النقاد الجدد مغلقا ونهائيا يكتمل بمجرد انتهاء الكاتب من كتابته، وهو مفتوح ولا نهائي عند التفكيكيين، فلا بد أن يتعارض مفهوم العسكريين حول موقع المعنى. إن إجابة المعسكرين عن السؤال المحوري الذي شغل النقد الأدبي منذ بداية تاريخه: «أين يقع معنى النص»؟ يمليها عدد من الاعتبارات من بينها إغلاق وفتح النص.

إن معنى النص بالنسبة للناقد الجديد داخل النص ولا نستطيع فرضه عليه من الخارج، من تاريخ المؤلف أو الظرف الاجتماعي أو السياسي الذي كتبه فيه ولا من انطباعات وآراء المتلقي أو نظرته إلى العلم. بمجرد الفراغ من كتابة النص يصبح ذلك النص دائرة مستقلة كاملة مغلقة منفصلة عن كل من ذات المبدع وذات الناقد أو المتلقي. لكن هذا لا يعني أحادية التفسير أو موت المؤلف من منظور النقد الجديد. فالنص الجيد يتيح تعدد المعاني، ووظيفة النقد أن يكشف عن هذه المعاني المتعددة ما دام النص، والنص وحده، يسمح بالتفسيرات المتعددة. وقد قلنا «تعدد» المعنى، ولم نقل لا نهائية المعنى. من منظور تفكيكي فإن القارئ، كل قارئ، لا يفسر النص بطريقته فقط، بل إنه ينتجه، ويعيد كتابته. إن النص ليس مغلقا، ولا يقاوم الإغلاق فقط، بل إنه لا وجود له، تماما كالمؤلف الذي أماته التفكيكيون.

ويذهب التفكيكيون إلى القول بأن عملية القراءة عملية توحد صوفي بين النص والقارئ تختفي فيها المسافة وهامش الخطأ. ولهذا فإن القول بأن كل قراءة إساءة قراءة يعني أيضا أن كل قراءة للنص قراءة صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، أو تجيء قراءة أخرى تفككها لتصبح إساءة قراءة.

أما أوجه التأثير التي مارسها النقد الجديد على استراتيجية التفكيك فهي أيضا معتدلة. وربما يكون من المناسب هنا أن نؤكد أن ذلك التأثير هو الاستمرارية التي تحكم تتابع المذاهب النقدية منذ أرسطو حتى الآن. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى جوانب الاستمرار بين مدارس نقدية مبدئيا متعارضة بصورة أساسية. وأبرز مثال على ذلك، ما أشرنا إليه في الفصل الثاني عن مناطق التلاقي بين الرومانسية والنقد الجديد الذي انطلق من موقف الرفض الصريح لذاتية التعبير الرومانسي. وهو نفس الموقف هنا. فالتفكيكيون مبدئيا لا يرفضون مبدأ الاستمرارية فقط، بل ينسفون كل التقاليد. وبرغم ذلك، فلم يكن ممكنا أن يبدءوا من فراغ كامل، سواء اعترفوا بذلك أم لا، سواء تناقض ذلك مع جوهر التدمير الهيديجري الذي أسسوا عليه استراتيجيتهم أم لم يتناقض. خلاصة الأمر أن المناخ الفلسفي والنقدي كان يتحرك نحو التفكيكية بخطى متثاقلة أحيانا ومتسارعة في أحيان أخرى. إن دراسة استراتيجية التفكيك، على سبيل المثال، هي أيضا دراسة حتمية لنظريات التلقي reception theory والنقد القائم على استجابة القارئ reader-response-ولن ندخل هنا في مجال التفرقة بين المسميين، أو أيهما يتسع للآخر[25]. إن أهم محاور التفكيك يرتكز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص. وقد بلغ التداخل بين استراتيجية التفكيك ونظرية التلقي التي سبقت التفكيك ومهدت له وتزامنت معه درجة تدفع بعض نقاد النقد أو مؤرخيه إلى الحديث عن الاثنين في نفس واحد. وبرغم ذلك فإن التركيز على دور القارئ في تفسير النص شغل الكثيرين، ومن بينهم عضو مؤسس بارز للنقد الجديد هو رتشاردز الذي قام بتجربتين مثيرتين للاهتمام لتحديد دور القارئ في تفسير النص، أنتجت الأولى How to Read ؟ a Page (1942)، والثانية كتابه المعروف النقد التطبيقي Practical Criticism (1952). وكلاهما يقدم أكثر من

مجرد الإرهاص بأهمية الدور الذي سيلعبه القارئ في نظريات التلقي فيما بعد. بل إن واحدة من المؤسسين/المؤسسات الأوائل لنظرية استجابة القراء وهي «لويز روزنبلات Louis Rosenblatt تؤكد في دراستها المبكرة عن النظرية الجديدة Literature as Exploration، أنها استفادت من بعض آراء رتشاردز» التي طورت اهتمامها باستجابة القارئ[26].

إن خلاصة تجربتي رتشاردز-وإحداهما تجربة معملية-والتي ضمنها كتابيه تؤكد أنه قدم كثر من مجرد الإرهاص بنظريات لمتلقي، وأن ما قدمه بالفعل تمهيد مبكر لمبادئ المذهب النقدي لذي يلعب دورا جوهريا في تطوير استراتيجية التفكيك. فماذا قدم رتشاردز؟ قدم ما قربه كثيرا من التلقي والتفكيك وما أبعده قليلا عنهما. كتاب النقد التطبيقي يعتمد على التجربة المعملية التي قام بها رتشاردز على مجموعة من طلابه. لقد وزع عليهم عددا من القصائد بعد حذف أسماء مؤلفيها، وطلب منهم التعبير بحرية عن استجاباتهم لتلك القصائد. وكانت النتيجة بالطبع عددا من الاستجابات المتباينة والمتناقضة. وقد قام رتشاردز بمناقشة تلك الاختلافات خاصة حينما تقوم على قراءات خاطئة للنصوص الشعرية. لكن تحديد القراءة/القراءات الخاطئة للنصوص كان يعني أن هناك قراءة صحيحة استخدمها رتشاردز كمعيار للتصويب داخل قاعة الدرس. إلى هنا، فإن رتشاردز بعيد عن نظريات التلقي والتفكيك على وجه الخصوص، حيث تكون كل قراءة للنص قراءة صحيحة-(ليتذكر القارئ أن هذا أيضا ما يعنيه شعار: كل قراءة إساءة أو خطأ قراءة). لكن رتشاردز يواجه مشكلة في تحديد ماهية القراءة الصحيحة، وهي مشكلة تقربه من التلقي والتفكيك في حقيقة الأمر. إن رتشاردز في تحليله للقراءات المتباينة يدرك أهمية السياق الذي يجيء به القارئ في تحديد قراءته للنص. فهو يكتب مثلا بعد رفض إحدى القراءات: «هناك قراءة أخرى ممكنة، قراءة تجعل من القصيدة شيئا غير عادي... ليس غريبا أن يقرأ قلة قليلة القصيدة بهذه الطريقة، إذ إنه إذا كان للشعر صفة لم يعد القارئ الحديث-الذي يستمد أفكاره عن الشعر من أفضل القصائد المعروفة لـ وردز ورث «أو شيلي أو كيتس أو من شعرائنا المعاصرين بدلا من دريدن و بوب-مؤهلا للتعامل معها، فهي روح الدعابة الاجتماعية المهذبة، المثقفة والواثقة من نفسها»[27] معنى ذلك أن

رتشاردز يدرك بوضوح أن السياق الذي يجيء منه وله القارئ إلى النص يحدد قراءاته له، أي أن قراءاته للنص تحددها استراتيجية قراءاته السابقة. إذن فهامش الاختلافات بين القراءات ممكن وموجود. إن رتشاردز يقترب بشكل واضح من القراءة/القراءات التفكيكية للنص. وربما يكون العائق الأكبر حتى الآن، وإلى نهاية حياة رتشاردز، والذي منعه من الوصول إلى نهاية الشوط مع نظريات التلقي حيث تنتظره لا نهائية القراءات، هو موقف رتشاردز المبدئي القائم على التوافق وتقريب الأضداد ورفض الاختلافات. لكن شواهد كثيرة في الكتابين تؤكد إدراك رتشاردز الكامل أن عملية القراءة عملية معقدة ومركبة وأن القراءة الصحيحة التي يسعى خلفها مراوغة تقاوم التحديد والتعريف. بل إنه قدم في الواقع ما يشبه الاعتراف باستحالة الوصول إلى قراءة صحيحة تصبح معها القراءات الأخرى للنص غير صحيحة. جاء ذلك الاعتراف في كيف تقرأ صفحة ؟ حيث يقول: في كل القراءات يجب أن يتم التخلي عن شيء، وإلا فلن نصل إلى معنى، إن إغفال ذلك الشيء مهم بمعنيين: من دون ذلك الإغفال لن يتبلور أمامنا معنى، ومن خلال الإغفال يصبح ما نريد فهمه هو ما هو موجود (نصل إلى كينونته الأساسية)[28]. وينتقل رتشاردز إلى اعتراف آخر أكثر صراحة وتحديدا: «إن المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقا) شبح أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد»[29].

مع مرور الزمن والانتقال من جيل المؤسسين مثل رتشاردز وإليوت إلى الجيل الثاني، يستمر النقد الجديد في تأكيد أهمية الدور الذي يلعبه القارئ في تفسير النص أو على الأقل الاعتراف باستحالة تجاهل ذلك الدور. في المرحلة المتأخرة والأكثر نضجا من فكر «كلينث بروكس» يكتب عام 1979: «لا يستطيع إنسان في كامل قواه العقلية أن ينسى دور القارئ»، ثم يمضي محذرا واضعا شروطه للاعتراف بأهمية دور القارئ في تفسير النص قائلا بأن من المهم «ألا نختزل دراسة الأدب إلى دراسة سيكولوجية القارئ»[30]. وفي المرحلة المفصلية بين النقد الجديد والبنيوية في عالم البين-بين، يطور فراي مقولات النقد الجديد ويربطها بالبنيوية وما بعد البنيوية. من أهم مقولاته التي تتنبأ في أواخر الخمسينيات بما هو قادم في أواخر الستينيات حديثه عن تعدد المعنى polysemous meaning، وهو في

ذلك لا يتحدث عن تعدد المعنى فقط بل يقصد فيما يشبه التصريح لا نهائية المعنى. إن تفسير النص من جهة وجهة نظر فراي ليس نهائيا أو شاملا.

إن الدراسة المقارنة المتأنية لكل من النقد الجديد والتفكيك تبرز عددا غير قليل من نقاط الالتقاء بين المنظورين النقديين، بل إن بعض المتابعين للحركة النقدية يقولون بأن التفكيكيين الأمريكيين الكبار، ميللر، دي مان، هارتمان، وبلوم أقرب إلى النقد الجديد منهم إلى تفكيكية دريدا. وليت الأمر يقف عند هذا الحد، إذ إن بعض مؤرخي النقد يقولون بأن التفكيك الذي «دمر» مدرسة النقد الجديد-وإن كان البنيان في الواقع كان آيلا للسقوط قبل نسف التفكيكيين له-لم يتورع عن تبني بعض المقولات الأساسية للنقد الجديد، وهو ما يؤكده بول بوفيه في مناقشته لإنجازات دي مان:

ينجح دي مان في نسف سلطة النقد الجديد المتراجعة بنقده المعرفي. لقد أدان الأمريكيين بسبب سذاجتهم في التنظير في الوقت الذي أعطى فيه نفسه حق استخدام ممارستهم. معنى ذلك أن دي مان نجح في معركته ضد عدو مشرف على الموت ثم قام بالاستيلاء على ثروات إنجازاتهم كغنائم حرب[31].

تمثل العلاقة بين التفكيك والبنيوية مفارقة فريدة في تاريخ النقد الأدبي، فالقول بأن التفكيكيين، الأوروبيين والأمريكيين على السواء، خرجوا من عباءة البنيوية، لا يستخدم هنا بمعناه المجازي ليشير إلى علاقة أو علاقات وثيقة بين المنظورين، لكنه في حقيقة الأمر يحمل معنى حرفيا وليس مجازيا، فالتفكيكيون فعلا خرجوا من عباءة البنيوية لأن غالبيتهم بدءوا حياتهم كبنيويين. وحينما فشل المشروع البنيوي في تحقيق طموحاتهم في تقديم مشروع متكامل للتحليل تمردوا على البنيوية. بعضهم تحول إلى التحليل النفسي مثل لاكان، وآخرون تحولوا إلى الفلسفة، والبعض تحول إلى دراسة فلسفة اللغة مثل دريدا. وبحكم هذه العلاقة الخاصة بالبنيوية فإن التفكيك يمثل تمردا على الفكر البنيوي من ناحية، وامتدادا له من ناحية أخرى. لكن التمرد على البنيوية لم ينشأ من فراغ. وقد سبق أن أشرنا إلى أن البنيوية الأوروبية ارتبطت في مراحل تطورها المختلفة إلى حد كبير بالفكر الماركسي والتحليل النفسي. وقد كان ذلك الارتباط سببا في فتور

الاستقبال الذي لقيته البنيوية في أمريكا في الخمسينيات. وبرغم أن بعض البنيويين اليساريين وعلى رأسهم بارت احتفظوا بانتمائهم اليساري بعد التحول إلى التفكيك، إلا أن التفكيك بصفة عامة يرتبط بتراجع اليسار وصعود نجم اليمين المحافظ في قلب أوروبا الثقافي، وهو فرنسا، حيث ظهر جيل جديد من الفلاسفة غير اليساريين. وتعلق إديث كروزويل على التغيرات الجديدة قائلة:

ويعد لوفيفر ظهور هؤلاء الفلاسفة ظاهرة جديدة، هي بمنزلة مؤشر على أن اليمين الفرنسي قد أصبح صاحب اليد العليا في صناعة الثقافة، وعلى أي حال فلقد كان هؤلاء الفلاسفة من الطلاب الذين أسهموا في الحركة الطلابية (متأثرين في الأغلب بالماوية الجديدة)، والذين خاب أملهم في الحزب الشيوعي فانقلبوا عليه، وصاروا يرفضون ماركس وفرويد، بل كلا من مؤسسات اليمين واليسار على السواء، متمردين على كل نسق نظري، دفاعا عن الحرية الفردية في وجه كهان الماركسية. وبرغم أنهم ينكرون أي وصف لهم بالعدمية أو فوضوية الفكر... فإنهم يجزمون بضرورة التمرد على كل التقاليد الثقافية[32].

تلك شعارات تبدو مألوفة لا تخطئها الأذن. إننا أمام معطيات الموقف التفكيكي المتمرد على المؤسسات والأنظمة والسلطة والقراءات المعتمدة والموثوقة والأثيرة للنصوص. وقد كان اليسار، بالطبع، أسوأ حظا في الولايات المتحدة. فبالرغم من التظاهرة اليسارية التي ميزت الحياة الثقافية الأمريكية في الستينيات وأوائل السبعينيات في أثناء فترة الاحتجاجات الشعبية العريضة ضد التورط الأمريكي في فيتنام، فإن المزاج الأمريكي الخاص والذي يقدس الذات والفردية لم يسمح للبنيوية في نسختها الماركسية بأن تمد جذورها في التربة الأمريكية. لهذا كان المزاج الأمريكي أكثر استعدادا لاستقبال التفكيك في غلافه الرومانسي.

في ظل الوعي المتزايد في كل من أوروبا الغربية وأمريكا باستحالة تطبيق النموذج الماركسي، كان على النظرية أن تجدد بل تغير نفسها، لتتكيف مع روح العصر الجديد: الشك الشامل، رفض الأنظمة العليا، التمرد على السلطة، فشل البنيوية بنموذجها اللغوي في تحليل النصوص وتحقيق المعنى، سقوط مشروع علمية النقد. وكانت استراتيجية التفكيك هي التجسيد

الجديد لروح العصر. وسوف نكتفي بمناقشة جانبين من أبرز جوانب الاختلاف بين التفكيك والبنيوية، هما: دور القارئ في تحليل النص، والنموذج اللغوي للبنيوية.

إن النموذج اللغوي الذي يعتبر جوهر البنيوية والذي شغل البنيويين جميعا فاشتركوا في تقنين شروط تحقيق الدلالة أو المعنى، من علامات وعناصر ووحدات ثم أنساق صغرى وأنساق كبرى وأنظمة عامة يلغي دور القارئ أو القراءة الذاتية، بنفس القدر الذي ينفي به وجود المؤلف. إن ما نجحت البنيوية في تحقيقه، في التحليل الأخير، وكان ذلك نقطة ضعفها في نفس الوقت، هو نموذج آلي للتحليل اتضح في نهاية الأمر أنه يقصر عن تحقيق المعنى من ناحية، ولا ينطبق على كل الأنواع الأدبية، من ناحية أخرى. في ظل هذه الآلية للنموذج يتراجع دور المتلقي كعنصر فاعل في التفسير أو التحليل. وقد كان ذلك أحد جوانب التركة التي ورثتها البنيوية عن الشكليين الروس، خاصة ذلك الجناح من الشكليين الذين زاوجوا بين البناء والالتزام الماركسي الجديد (لا أظن أننا نبتعد كثيرا عن البنيوية الماركسية). كان هؤلاء الشكليون الماركسيون يرون أن الاعتماد على رد فعل القارئ يعني نسبية مطلقة في تفسير النصوص، خاصة أن عناصر الثقافة المختلفة تلعب دورا مهما في تشكيل النص الأدبي، وهي عناصر في حالة تغير مستمر.

وفي نفس الوقت فإن نفس العناصر المتغيرة للنص تدخل في تشكيل المزاج الفردي للمتلقي، وكأننا نتحدث عن تفسير يقوم به متغير لمتغير آخر. صورة الرقص على الأجناب مرة أخرى: راقصان في حالة حركة دائمة إلى الجانبين لا تتوافر لهما لحظة ثبات تجمعهما في نقطة ما. ومن المثير للاهتمام أن بعض الشكليين الروس استطاعوا في رفضهم المبكر جدا لسلطة القارئ في تفسير النص أن يتنبئوا ببعض المفردات الأساسية لاستراتيجية التفكيك. كتب «فكتور زيرمونسكي عام »1919 : «إن المضي في البحث في هذا الاتجاه يقودنا إلى نظرية تصبح فيها عناصر مختلفة هي الغالبة في فترات مختلفة... بعبارة أخرى، إن العمل الفني لا يقوم بـ «تشكيله» المؤلف بل القارئ»[33]. ويعلق «شتاينر» على خطورة الاعتماد على تفسيرات القراء للنص: «إن ردود أفعالهم تتغير بتغير الثقافة، وكل قراءة جديدة في

وسط ثقافي متغير تنتج رؤية جديدة للعمل. ومن هنا فإن دراسة الأدب من وجهة نظر القارئ سوف تأخذ دارسي الأدب إلى نسبية تهدد هوية العمل ذاتها»[34].

برغم اختلاف دريدا مع النموذج اللغوي عند سوسير وهجومه الحاد على تطويراته عند ليفي-شتراوس إلا أن اللغة: العلامة، الدال، المدلول، الدلالة تبقى محور التفسير أيضا في التفكيك. فإذا كان هناك عنصر واحد يشترك فيه النقاد الحداثيون وما بعد الحداثيين فهو اللغة التي حلت في جبريتها محل القوى السلطوية السابقة، ميتافيزيقية وغير ميتافيزيقية. من هنا يتفق التفكيك مبدئيا مع البنيويين اللغويين حول مفردات أو مكونات النموذج اللغوي في شكله البسيط البعيد عن التعقيد. فالعلامة لها وجهان هما الدال والمدلول وهما معا يساويان الدلالة. هذه هي الصيغة المشتركة التي يتفقون عليها. وهم يتفقون مع سوسير واللغويين الآخرين في الفصل بين الدال والمدلول. فاللغة، بالنسبة للبنيويين والتفكيكيين، ليست عملية محاكاة، إذ إن وضعها لا تحدده الترتيبات والأنظمة الخارجية-من العالم الخارجي-ولكن تتحكم فيه قواعد النحو الخاصة بها والسياق، الخ. وهذا يؤكد مبدأ أساسيا مأخوذا من سوسير وهو أن العلامة والمعنى (المشار إليه) منفصلان[35] إلى هنا ينتهي لقاء البنيوية والتفكيك. ففي الوقت الذي يتفق فيه الطرفان على الفصل بين العلامة والمعنى، فإنهما يختلفان حول تفاصيل العلاقة بين الدال والمدلول. إذا كان هناك توحد عند سوسير فهو توحد بين المدلول ومفهومه، لكن المدلول منفصل عن الشيء الخارجي المشار إليه.

أما في التفكيك فإن هناك درجة من التوحد الصوفي بين المدلول والمتلقي. وهذا تغيير جوهري في العلاقة بين مكونات العلامة. ثم إن التفكيك الذي أفرزه موقف شك كامل لا يثق في النسق باعتباره نظاما عاما، يحدد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة. لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين، ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل، منفصلا عن الدال، ويبيح للقارئ أن يفسر العلامات بالمعنى الذي يشاء.

ثالثا: أركان التفكيك:

لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في استراتيجية التفكيك هو دور

القارئ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق، أو اللغة. القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه. ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف. من هنا فإن أي مناقشة للتفكيك لا بد أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي التي لا يوجد قبل حدوثها شيء. ومن هنا أيضا أجلنا حديثنا عن نظرية التلقي reception theory فعل القارئ reader-response إلى حين مناقشة التفكيك ذاته. إن موقع نظرية التلقي الطبيعي يجيء في آخر قائمة المؤثرات التي تأثر بها التفكيك سلبا أو إيجابا أو الاثنين معا، خاصة أن التلقي سبق التفكيك بسنوات طويلة ثم تزامن معه. وقد شهد تاريخ النقد الأدبي المعاصر فترة كان التلقي فيها محور الحديث ومدخل النقاش. كان ذلك لبضع سنوات قصيرة جدا في أواخر السبعينيات حينما كانت الخطوط متداخلة بين ما هو حداثي وما هو بعد حداثي، ما هو بنيوي وما هو بعد بنيوي. كان التفكيك قد بدأ قبل ذلك ببضع سنوات، منذ نهاية الستينيات على وجه التحديد، ولكنه لم يكن قد فرض نفسه بالكامل بعد على المحافل الأدبية. وربما يكون السبب في ذلك أننا ظللنا لبضع سنوات نتحدث عن التفكيك باعتباره نظرية تلق مطورة.

أيا كانت الأسباب لهذا التداخل فإنها تبرر إخراج التلقي من دائرة المؤثرات وإدخاله إلى قلب دائرة المكونات، في وسط العناصر المكونة لاستراتيجية التفكيك وليس خارجها. فالعلاقة بين أركان التفكيك الصرف ونظرية التلقي أهم وأعمق من علاقة المجاورة أو التزامن. إنها علاقة قربى ودم. إننا حينما نتحدث عن التفكيك والتلقي نتحدث عن عائلة واحدة. لهذا أدخلنا التلقي في هذا الجزء الحالي من الدراسة دون أن نقلل من شأنه أو نهضم حقه، فما زال التلقي قائما بكيانه المستقل لمن شاء أن يفرد له مكانا مستقلا داخل تفكيره أو تصوره. لكنه في تصورنا لهيكل الدراسة الحالية يوجد جنبا إلى جنب مع التناص، واللغة الشارحة، والاختلاف، بل إنه يعطي لتلك العناصر الأخرى في تركيبة التفكيك معناها. إن علاقة التفكيك بالتلقي في الواقع تمثل عملية تأثر جذرية بتيار يختلف جوهريا مع البنيوية.

أ- القارئ والتلقي:

قد يكون من المفيد أن نبدأ هنا بتلخيص بسيط لمفهوم التلقي في

مرحلته الأخيرة التي تزامنت مع ذروة المد التفكيكي في أوائل الثمانينيات، وهي نفس الفترة التي وصلت فيها نظرية التلقي إلى ذروة الاهتمام النقدي منذ بدايتها في الثلاثينيات. في فترة الذروة تلك كان من بين أبرز الدراسات في التلقي كتاب روبرت هولاب Robert Holub نظرية التلقي Reception Theory (1984) الذي يتحدث عن إنجازات النظرية من منظور إنجليزي، وكتاب «ستيفن ميلوكسر Steven Mailloux» تقاليد التفسير Interpretive Conventions (1982) الذي يقدم وجهة النظر الأمريكية. التلخيص البسيط الذي سنعود له أكثر من مرة فيما بعد يقدمه «آرت بيرمان»:

أبرز معطيات هذه النظرية هو أن كلا من المعنى والبناء في العمل الأدبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف وأهداف وعمليات الأدب، بالإضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع. المعنى والبناء إذن ليسا خصائص مقتصرة على النص، خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو، إلى حد ما، المبدع المشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمته(36).

قلنا إننا سنعود إلى هذا التعريف البسيط أكثر من مرة في معرض حديثنا عن التلقي، لأنه يحدد جوانب النظرية دون كثير من المبالغات التي ستعرض بها سواء في نظرية القراءة المستقلة، أو في استراتيجية التفكيك. فالنغمة هنا معتدلة واقعية تبعد عن الاستفزاز المنفر وتحدد في أكثر من موضع مناطق وسط يمكن أن نلتقي فيها دون عناء.

إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينيات هو «أفق توقع» القارئ في تعامله مع النص. قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السابقة أو تربيته الأدبية والفنية، لهذا أكد رتشاردز في مرحلة لاحقة من حياته العلمية في كتابيه اللذين سبقت الإشارة إليهما وعيه بأن عملية القراءة مركبة وأن «السياق» يلعب دورا مهما في قراءة النص وتفسيره. والسياق عند رتشاردز يعني كل ما يجيء به القارئ إلى النص ويحدد استراتيجيات القراءة مقدما قبل تعامله

مع النص، أي تعليم القارئ.

هذه الاستراتيجيات هي التي تمكن القارئ من التعامل مع غير المعروف (النص الجديد) عن طريق المعروف. لكن ذلك التغيير في تفكير رتشاردز كان في الواقع استجابة لضغوط تيار كان قد ظهر وأثبت وجود متوازيا مع النقد الجديد، وإن كان أقل تأثيرا في ذلك الوقت، ونعني به تيار التلقي.

كان «رومان إنجاردن» قد قدم أول دراسة في نظريات التلقي بعنوان العمل الأدبي الفني Literary Work of Art عام 1931، وقد نقل إلى الإنجليزية عام 1970. وتعتمد نظرية التلقي عند «إنجاردن» على إطار شكلي يقدمه للقارئ يحتوي نقاط أو مواضع فراغ أو إبهام يقوم القارئ بملئها. ويسمي الناقد الألماني تلك المناطق الفارغة «تجسيدات concretizations» وهر تمثل جوهر الخلاف بين بنية النص وما يضيفه القارئ إليه بتجسيداته. في فترة تالية تقدم نظرية التلقي ضوابط التجسيد الذي يقوم به القارئ في تعامله مع النص، وهي ضوابط ستشغل بال أتباع المدرسة حتى الآن. وهكذا يقدم «هانز-جورج جادامر Hans-Georg Gadamar» أحد تلامذة هيديجر النابهين (هيديجر مرة أخرى!!)، مفهوم الأفق horizon في دراسته المطولة الحقيقة والمنهج Truth and Method والذي نشر بالألمانية عام 1960 وترجم إلى الإنجليزية عام 1975. إن ارتكاز نظرية التلقي ثم استراتيجية التفكيك على مفهوم الأفق كما قدمه الفيلسوف الهرمنيوطيقي، يفرض علينا وقفة قد تطول بعض الشيء مع تعريفه للأفق في مجلده الضخم. يبدأ جادامر بتعريف فكرة أو مفهوم الأفق:

في مجال الفهم التاريخي أيضا نتحدث عن الأفاق، خاصة عند الإشارة إلى مطالبة الوعي التاريخي برؤية الماضي في ضوئه هو، وليس في ضوء معاييرنا وأهوائنا المعاصرة، بل في داخل أفقه التاريخي، إن مهمة الفهم التاريخي تعني أيضا تكوين أفق تاريخي ملائم، حتى يمكن النظر إلى ما نحاول فهمه في أبعاده الحقيقة. وإذا فشلنا في الانتقال إلى الأفق التاريخي الذي يتحدث منه النص التراثي، فسوت نخطئ فهم أهمية ما يجب على النص أن يقوله... يجب أن نضع أنفسنا في الموقف الآخر حتى نفهمه[37].

لكن هذا حديث عن ضرورة وعي القارئ المعاصر، مثلا، بالأفق التاريخي لقارئ سابق، وضرورة انتقال القارئ المعاصر إلى الأفق التاريخي للقارئ

السابق حتى يفهم كيف قرأ النص، ولماذا قرأه بالطريقة التي قرأه بها. ماذا عن أفق القارئ المعاصر؟ لننتظر قليلا ولنستمر مع مفهوم جادامر المحوري للأفق:

لما كان الفرد ليس مجرد فرد حيث إنه دائما في حالة تفاهم مع الآخرين، فإن الأفق المغلق الذي يفترض أن يغلق على ثقافة ما هو الآخر، وبنفس الطريقة، خرافة. إن الحركة التاريخية للحياة الإنسانية تقوم على حقيقة أنها لا ترتبط أبدا بموقف واحد معين، ومن ثم لا يمكن أن يكون لها أفق واحد مغلق. إن الأفق شيء ندخله ويتحرك معنا. والآفاق تتغير عند الشخص المتحرك[38].

هنا يؤكد جادامر حقيقتين أساسيتين تفسران الكثير في التلقي والتفكيك. الأولى أنه لا يوجد أفق ثقافي مغلق أو ثابت. ثانيا، هناك ربط واضح بين تكوين الأفق التاريخي والفردي. ثم ينتقل جادامر إلى بيت القصيد، إلى الأفق الحاضر وعلاقته بآفاق الماضي. هل نتحدث هنا عن تقاليد إليوت؟ ربما:

إن أفق الحاضر في الواقع في حالة تكون مستمرة، لأننا نضطر دائما لاختبار أهوائنا، وجزء مهم من عملية الاختبار هذه تحدث عند التقائنا مع الماضي وفي فهم التقاليد التي انحدرنا منها. من ثم لا يمكن تكوين أفق الحاضر دون الماضي، فلم يعد هناك أفق حاضر منعزل في حد ذاته بنفس القدر الذي توجد به آفاق تاريخية يجب أن تكتسب.. . إن الفهم دائما عملية مزج لهذه الآفاق التي يفترض وجودها في عزلة[39].

إن ما يقوله جادامر هنا بحديثه عن الأفق تأكيد لأهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص أو حدوث المعنى، بل إنه يقول ضمنا أن معنى النص يحدده الأفق بصورة مسبقة. لكن الحديث عن دور السياق في تحديد المعنى يؤدي إلى القول بأنه لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام الأفق متغيرا وغير مغلق تماما كالثقافة التي تنتجه. فالتاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة. وفي نفس الوقت فإن معنى النص، وهو لا نهائي مفتوح، يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات timeless، لأن تفسير النص وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارئ للنص، الأفق الذي يحدده سياق تاريخي زماني timely. لكن جادامر يذهب أيضا إلى

إقامة علاقة عضوية بين أفق الحاضر وآفاق الماضي، وهي علاقة سوف تلعب دورا له أهميته، كما سنرى بعد قليل، في نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك.

لقد كانت نقطة البداية الحقيقية لنظرية التلقي في مرحلتها المتأخرة الناضجة هي استحالة الوصول إلى معرفة الحقيقة، وهو موقف جسد أزمة إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية وسقوط العلم كما سقطت من قبله قيم ميتافيزيقية عليا أخرى. لم يقتصر الأمر على استحالة إدراك الحقيقة بمعناها الميتافيزيقي المجرد، بل إلى استحالة التأكد من الحقائق العلمية القائمة على التجريب، وهو رأي عبر عنه «توماس كون» في دراسة يعرفها الفلاسفة والنقاد جيدا، وهي بعنوان: بنية الثورات العلمية The Structure of Scientific Revolutions (1962). إن دراسة «كون» تنزل العلم التجريبي عن عرشه بصفة نهائية، إذ إنها تنكر وجود عالم حقائق موضوعي، حتى في العلم نفسه حيث تقوم البنى الذهنية للمدرك بتحديد الحقيقة أو ما يمكن أن نعتبره في لحظة الإدراك الفردي حقيقة موضوعية. ويمضي قائلا إن تقدم المعرفة تقرره احتياجات الجماعة، «فحينما نقول إن العلم قد حل محل الخرافة فنحن لا نصف عملية الانتقال من الظلمة للنور، بل التغير في الجدول الاستبدالي الذي يحدث حينما تتصارع الحاجات الملحة للجماعة مع التقاليد القديمة وتتطلب معتقدات جديدة»[40] في ذلك المناخ الفكري «فإن الذاتية، والاستجابات الفردية الذاتية للقراء هي البديل الوحيد»[41].

برغم ما قد توحي به الدعوة إلى ذات القارئ من فوضى التفسير، إلا أن القارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين. وقد كان لآراء جادامر الهرمنيوطيقية عن الأفق تأثير مباشر في جيل أقطاب التلقي الكبار مثل «ستانلي فيش» و «ولفجانج إسر» و «هانز روبرت يوس». وقد خصص يوس على وجه التحديد مساحة كبيرة من كتاباته النقدية لما أسماه أفق التوقع horizon of expectation لدى القارئ والذي يحكم تفسيره للنص الأدبي. ويشرح يوس معنى «أفق التوقع» في أحد فصول كتابه نحو جماليات للتلقي Toward an Aesthetic of Reception (1982)، مقدما سبعة مبادئ تحكم دور القارئ

وتحدد طبيعة تاريخ الأدب فيما يمكن أن نسميه مانفستو المؤلف. فهو يرى أولا: أن تاريخ الأدب يجب ألا يتجاهل القارئ وأهمية التلقي الذي يعتمد على آفاق التوقعات لدى القارئ.

ثانيا: أن آفاق التوقعات يجب أن ترتبط بنظرية الأنواع الأدبية. ثالثا: أفق التوقعات يساعد في فهم ردود فعل القراء للنصوص. ويذكر يوس في هذا السياق أن أفق التوقعات يمكن أن يفسر لنا نجاح رواية مدام بوفاري عالميا بينما فشلت رواية لكاتب آخر معاصر هي فاني تعالج نفس موضع الخيانة الزوجية. رابعا: بإعادة تركيب أفق التوقعات لقارئ معاصر للنص نستطيع فهم نظرة القراء المعاصرين له. خامسا: في بعض الأحيان، تمثل بعض النصوص تحديا أكبر من أفق التوقعات عند القراء المعاصرين، وفي تلك الحالات فإن على تلك النصوص أن تنتظر اليوم الذي يجيء فيه قراء تكون أفق توقعاتهم قادرة على فهمها. سادسا: يجب على جمليات التلقي عدم قبول أحادية البعد المعاصر الذي يؤخذ في الاعتبار عند التعامل مع النص. سابعا: أن جماليات التلقي تسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب وترى أن قراءة الفرد تؤثر في سلوكه الاجتماعي[42].

في ضوء تلك الأفكار عن أفق التوقعات يتعامل القارئ مع النص الأدبي على أساس أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى يوس أنه حوار ديالكتيكي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص، وهو القارئ، في محاولة كتابة نص جديد.

في ظل هذه العلاقة الديالكتيكية يصبح القارئ مسؤولا عن النص وأمامه في نفس الوقت[43].

إن الحديث عن دور القارئ في كتابة نص جديد «أو أن» وظيفة القارئ ليست اكتشاف النص بل كتابته، يثير الكثير من المخاوف والهواجس، وهي مخاوف وهواجس كان لها ما يبررها إلى حد كبير، فالقول بإطلاق حرية القارئ إلى درجة إعالة كتابة النص أو كتابته من جديد قد يعني فوضى القراءة والنقد. وهذا ما حدث في بعض الأحيان في التفكيك. وما يفعله «رولان بارت» نموذج صارخ لما يمكن أن يحدث للنص الأدبي حينما يطلق القارئ يده فيه ليعيد كتابته أو ينشئه من جديد، كما فعل مع قصة بلزاك

في تحليله المثير لها. لكن الواقع أن منظري التلقي كانوا أكثر اعتدالا من غلاة التفكيك ووضعوا الضوابط المحددة للحيلولة دون فوضى القراءة. من أهم تلك الضوابط مفهوم «تفسير الجماعة» أو «الجماعة المفسرة» interpretive community الذي يشرحه ستانلي فيش في منظوره عن التلقي. وجدير بالذكر أن الحديث عن «الجماعة المفسرة»، الذي نراه نحن من أهم ضوابط التلقي، يجيء في مرحلة متأخرة من فكر فيش، أي المرحلة الأكثر نضجا. فقد مر فكره بمرحلتين. المرحلة الأولى جسدت اهتمامه بتجربة القارئ مع النص أو كيف يقرأ النص، أما في المرحلة الثانية فقد تحول إلى الحديث عن السياق (اللفظ المقابل للأفق) الذي يقرأ فيه القارئ النص الأدبي، والحديث عن السياق هو المدخل الطبيعي للضوابط.

إن قارئ فيش يقرأ النص ويعيد كتابته في ضوء استراتيجية القراءة التي يجيء بها إلى النص، وهذه الاستراتيجية في الواقع ليست استراتيجية فردية لكنها استراتيجية «الجماعة المفسرة» التي ينتمي إليها القارئ. قد ينتمي القارئ الواحد إلى أكثر من جماعة مفسرة واحدة في مراحل حياته المختلفة، لكنه يقارب النص في لحظة محددة في ضوء استراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها في تلك اللحظة. وقد يترتب على ذلك بالطبع أن تتغير قراءة القارئ الواحد لنفس النص مع تغيير انتمائه من جماعة مفسرة إلى جماعة أخرى. معنى ذلك أن التغيرات في تفسير النص تعرف الحدود والضوابط، إنها تغيرات محدودة ومحكومة، لأن القارئ ليس طليق اليد تماما في استخدام أي استراتيجية قراءة تحلو له. فالقارئ ينتمي إلى جماعة تفسير معينة تقرأ له النصوص! نعم إنها تقرأ له النصوص بمعنى أنها توفر له أدوات القراءة والتحليل والتفسير. ويشرح فيش الطريقة التي تقوم بها الجماعة بقراءة النصوص للفرد على النحو التالي: إن جماعات التفسير تنتج حقائق تفرزها تقاليد الجماعة، والتقاليد هي التي تمكننا من فهم الأنشطة المختلفة التي يشترك فيها سواء كانت مباراة بيسبول أو قراءة رواية أدبية:

إن حقائق مباراة بيسبول، أو حقائق موقف داخل قاعة الدرس، أو اجتماع شمل الأسرة، أو رحلة إلى محل البقالة، أو ندوة فلسفية حول اللغة الفرنسية، كلها حقائق بالنسبة لهؤلاء الذين يتصرفون من خلال معرفة

مسبقة بالأهداف والغايات والممارسات التي تقوم عليها هذه الأنشطة. مرة أخرى هذا لا يعني أنه لا توجد اختلافات بينها، لكنها تقليدية بقدر تقليدية الحقائق التي ترتبط بها[44].

«وحيث إن حقيقة ما لا يمكن ملاحظتها منفصلة أو في حالة عزلة، وحيث إن الجملة دائما جزء من سياق، وحيث إن القارئ دائما عضو في جماعة تفسير، إذن يمكن الاشتراك في المعنى»[45]. إن ما تقصده «تيما بيرج» هو أن القول بحرية القارئ في تفسير وإعالة كتابة النص في ظل الضوابط التي يشير إليها فيش، لا تعني بالضرورة فوضى التفسير، إذ إن من الممكن، بل إنه احتمال أكيد، أن يصل عدد من القراء الذين ينتمون إلى نفس جماعة التفسير ويشتركون في نفس الحقائق ونفس العادات التي تولدها-أي يجيئون إلى النص بنفس الأفق-من الممكن أن يصلوا إلى تفسيرات متقاربة، وليس تفسيرات متضاربة. لكن فيش لا يتوقف عند هذا الحد ولا يترك النتائج عرضة للحدس والتخمين، فهو يتحدث في مقال لاحق نشر في نفس العام عن تلك الضوابط بصراحة ومباشرة، ويشرح كيف تعمل جماعات التفسير وكيف يتم التغيير: «إن المفسرين يقيدهم وعيهم بما يمكن لهم عمله وما لا يمكن، وما يعقل قوله ومالا يعقل، وما يمكن سماعه وما لا يمكن كشهادة في مشروع معين، وفي حدود تلك القيود فقط يستطيعون، ويدفعون الآخرين لاستطاعة رؤية شكل الوثائق التي يلتزمون بتفسيرها»[46]. إن الإطار المرجعي للجماعة التي ينتمي إليها القارئ هو الذي تحدد له ما يمكن أن يقوله أو لا يقوله في تفسير النص، ثم إنه لا يستطيع إقناعهم بما لا يستطيعون الاقتناع به داخل نفس الإطار المرجعي.

لكن ذلك القول يبدو متناقضا مع جوهر نظرية التلقي القائم على حرية الفرد في قراءة النص وإعادة كتابته. إن محاذير وضوابط فيش تحول القارئ إلى مجرد مفسر لما هو موجود في النص من ناحية، ثم إن تفسيره لا يمكن أن ينجح كما يحلو له لأن مجموعة التفسير تحدد له أفقه بحكم انتمائه لها من ناحية ثانية. إنه يتحول إلى مجرد شارح يتعامل مع النص حسب مجموعة من الضوابط والمحاذير. لكن فيش يقدم تفسيرا يبرر الدور المقيد ويعتبره بالفعل إبداعا لنص جديد. أي أن القارئ من وجهة نظره يغير النص حتى حينما يقتصر دوره على الشرح والتفسير. «إن التمييز

بين شرح نص ما وتغييره لا أساس له، تماما كما في الصيغ الأخرى التي تماثلها (الاكتشاف مقابل الخلق، الاستمرار مقابل سلوك اتجاه جديد، التفسير مقابل الإبداع). إن شرح نص يعني إبراز شيء فيه لم يكن يوصف به من قبل، أي تغييره عن طريق التشكيك في الشروح التي كانت تغييرات بدورها ذات يوم. إن الشرح والتغيير لا يمكن أن يكونا نشاطين متعارضين... لأنهما نفس النشاطين»[47].

ومرة أخرى يؤكد أقطاب التلقي الضوابط التي تحد من الحرية الفوضوية للتلقي، فبالرغم من أن «ولفجانج إسر» «Wolfgang Iser» يصر على ذاتية التلقي وحرية القارئ في تفسير النص، إلا أن كتاباته تؤكد أن هذه الحرية أو الذاتية ليست مطلقة بالصورة التي يدعيها «إسر»، فالقراءة عنده أيضا نشاط ديالكتيكي بين النص والقارئ، نشاط يعتمد على التفاعل المتبادل. بل إن محاولات إثبات قدرة القارئ في التأثير في النص تنتهي عادة إلى تأكيد قوة النص ورجاحة كفة تأثيره على القارئ وليس العكس. الممارسة الفعلية إذن تؤكد أن انفلات القراءة الفوضوي المحتمل غير وارد لأن النص هو الطرف الأقوى في المعادلة غير المتوازنة لمصلحته.

من جانب آخر فإن «إسر» يقول في كلمات واضحة إن النص يفرض قارئه في الواقع، فهو يفرق بين القارئ الضمني والقارئ الفعلي. القارئ الضمني ليس هو القارئ ذا الوجود المادي، ليس الشخص الذي يمسك النص في يده ويقوم بعملية القراءة الفعلية. إنه القارئ الذي يخلقه النص: «إن جذور القارئ الضمني كمفهوم تمتد راسخة في النص، فهو منشأ [ينشئه النص].. . ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتطابق مع القارئ الفعلي»[48]. النص إذن ينشئ قارئه بمعنى أن خصائص النص ذاته تحدد مسبقا طريقة قراءته، والقارئ لا يعيد كتابته حسب ما يريد. بل إن القارئ الفعلي نفسه، القارئ الذي لم ينشئه النص، يخضع في تجربته الجمالية مع النص إلى قيود يفرضها النص نفسه مرة أخرى. فبالرغم من أن ذلك القارئ الفعلي، انطلاقا من أفقه الخاص، يستخدم ملكاته المعرفية والتخيلية لملء فجوات النص فيقوم بتصور البطل أو البطلة. هذه الشخصية أو تلك، ويضفي عليه ما يريد من مظاهر إلا أنه في ذلك لا يشكل هذه الصورة المرئية من فراغ، لأنه في الواقع يستخدم التفاصيل التي يوفرها النص

«ليحاول تصور ما يمكن توصيله من خلالها بالفعل»[49].

عملية التلقي، كما يقدمها أقطاب النظرية خلال خمسة عقود كاملة، ليست بلا قيود أو ضوابط، ثم إنها ليست فوضى النقد التي سنجدها منذ البداية عند تفكيكي مثل بارت في كل كتاباته المتأخرة التي دخل بها مرحلة التفكيك. بل إن «إسر» حينما تحدث عن قيام القارئ بملء فراغات النص حدد صراحة أن النص، أو بالأحرى استراتيجية النص، هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملأها. وتتسم مناطق الفراغ التي يستطيع القارئ أن يملأها إلى نوعين: النوع الأول يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص. أما النوع الثاني فهو ما يسميه إسر بمناطق النفي Negation، وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها ولكنها لا تحدث، كأن يتوقع تصرف الشخصية بطريقة معينة حسب توقعات القارئ، التوقعات الموجودة في أفقه وتشمل معايير السلوك والعادات والتقاليد. وحينما يجيء سلوك الشخصية مخالفا لأفق توقعات القارئ يقوم بعملية تعديل أو تكيف adjustments. إن عملية القراءة عند إسر «عبارة عن سلسلة من التعديلات التي يقوم بها القارئ في مواجهة فشل شخصية أو شخصيات في التصرف حسب أفق القارئ، أو حسب نسق فكري تتفق عليه جماعة التفسير. وهكذا تكون العلاقة بين النص والقارئ علاقة ديالكتيكية من التأثير والتأثر المستمر، لا ينفرد فيها القارئ بتفسير النص دون قيود. ويتفق «ستانلي فيش» مع «ولفجانج إسر» على أن القراءة عملية تعديل مستمرة لأفق توقعات القارئ.

وبرغم أن إسر يسلم بعدم اكتمال النص قبل التلقي إلا أنه يؤكد أننا يجب أن نعطي النص حقه، فهو في رأيه أكثر بنائية وتركيبا من الحياة. ففي الوقت الذي لا يمثل فيه النص الأدبي أشياء مادية خارجية، يشير إلى مجموعة من المعايير والقيم ووجهات النظر، فهو يتبنى مجموعة من هذه القيم والمعايير «ويؤجل صحتها» داخل العالم المتخيل للنص. ويختار إسر رواية «هنري فيلدنج Henry Fielding» المعروفة توم جونز Tom Jones كنموذج لما يحدث أثناء التلقي من حوار بين النص الأدبي والمتلقي. فهو يربط بين الشخصيات الأساسية وبين بعض المعايير مثل حب الخير والعاطفة المسيطرة

والتوافق الأزلي بين الأشياء:

كل معيار... يؤكد قيما معينة على حساب أخرى، وكل معيار يميل إلى اختزال صورة الطبيعة البشرية في مبدأ واحد أو بعد واحد، ومن ثم فإن القارئ مرغم، بسبب الطبيعة غير المكتملة للنص، أن يرد قيم البطل (الطيبة أو السماحة) إلى المعايير المختلفة التي يخرج عليها أو يخرقها البطل في أحداث بعينها. القارئ فقط هو الذي يستطيع تحقيق الدرجة التي يمكن عندها رفض بعض المعايير أو الشك فيها. القارئ فقط هو الذي يستطيع إصدار حكم أخلاقي على توم... بصفتنا قراء فإننا ندخل على هذا النص لنملأ «فجوة» فيه... وهكذا، بالرغم من وجود ثغرات أو فجوات يجب أن تملأ في النص، فمن المؤكد أن النص أكثر بنائية... من الحياة[50].

ذلك هو مفهوم التلقي عند منظريه الذين سبق أن قلنا إنهم سبقوا التفكيك وتزامنوا معه. وقد أشرنا في أكثر من موضع عند مناقشة المبادئ الأساسية للتلقي إلى أن الأمر لم يكن مجرد تزامن بل تداخل واضح بين نظرية التلقي ومفهوم القراءة التفكيكية. وبرغم أننا سنعود بالقطع إلى الحديث عن دور القارئ في استراتيجية التفكيك فإن الاستعراض المطول للتلقي والذي قمنا به في الصفحات السابقة يحتم علينا الانتقال في هذه المرحلة، ولو في عجالة، إلى القارئ التفكيكي. وقبل ذلك دعونا نشير إلى جانب قد يرى البعض أنه أوضح من أن يشار إليه، وهو أن الحديث عن عناصر التفكيك المختلفة مثل دور القارئ، والتناص، واللعب الحر للدلالة، وغياب المركز واللغة الشارحة بصفتها عناصر نفرد لكل منها مكانا في هذه الدراسة، تخضع لتقسيم تعسفي نفرضه نحن على استراتيجية التفكيك من باب التبسيط غير المخل، إذ إن هذه العناصر تمثل خيوطا تتشابك وخطوطا تتقاطع وتلتقي طوال الوقت داخل الرؤية التفكيكية. وما نفعله نحن هنا بهدف التبسيط هو محاولة فك الخيوط وفصل الخطوط بقدر الإمكان، وهو أمر مستحيل، فسوف تظل الخيوط متشابكة والخطوط متقاطعة دون تواز. إذ كيف نستطيع تحقيق فصل حقيقي، كيف يستطيع أي إنسان، فصل الحديث عن القارئ والتلقي وأفق التوقع عن التناص أو غياب المركز، أو حتى لغة النقد الشارحة والتي تلفت النظر إلى نفسها؟ كيف نستطيع أن نتحدث عن غياب المركز الإحالي Logocentric دون أن

نتحدث عن اللعب الحر للدوال ؟ وهكذا. إنها الاستراتيجية التي تمثل ضفيرة متشابكة متداخلة بالغة التعقيد. من هنا نرجو أن يغفر لنا القارئ أحيانا مواقف التكرار والإعادة، والعودة إلى ما سبقت الإشارة إليه أو التذكير به. فنحن لا نفترض ضعفا في ذاكرة القارئ لكنها طبيعة التفكيك التي تفرض علينا هذه المواقف في أحيان غير قليلة.

في ضوء هذا الفهم الذي نتوقعه من جانب القارئ سوف نقتصر في حديثنا عن مفهوم التلقي من منظور تفكيكي في هذه المرحلة على شخصية محورية واحدة-على أن نعود إلى نفس الموضوع فيما بعد-لم تكن أقل صخبا أو ضجيجا عن جاك دريدا نفسه في الولايات المتحدة، ونعني به رولان بارت الذي تحول في مرحلته الثانية إلى استراتيجية التفكيك بعد أن خاب أمله في المشروع البنيوي. وهو في ذلك يمثل الصيغة التفكيكية في أقصى درجات تطرفها حيث يمنح القارئ سلطات مطلقة لاكتشاف المعنى أو لتفسير النص، بل لإعادة كتابته دون تحفظات منظري التلقي السابقة.

في تعريفه لاستراتيجية نقد الحداثة يعتمد عز الدين إسماعيل على آراء بارت بالدرجة الأولى، وإن كان لا يذكره بالاسم في ذلك السياق. لكن المفردات التي يستخدمها هي نفس مفردات بارت، مما يؤكد أنه المعني في ذلك التعريف. يتحدث عز الدين إسماعيل عن استبدال كلمة إبداع في النقد الحداثي بكلمة كتابة écriture، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحديد نقاط الارتكاز الأساسية للاستراتيجية النقدية للحداثة. وإن كان يجب التنويه هنا إلى أن عز الدين إسماعيل في تحديده لهذه النقاط يجمع بين البنيوية والتفكيك في سلة واحدة، وكأننا نتحدث عنهما كمشروع نقدي واحد وليس مشروعين متناقضين يفترقان في الكثير. دعونا نتوقف عند هذه المبادئ كعلامات طريق نهتدي بها مرحليا، مع تسجيل اعتراضنا على التداخل اللافت للنظر بين انتماءاتها، وسوف نبين انتماء كل مبدأ في حينه من باب التذكير:

أ- العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل إلى الوجود [نقد جديد-بنيوية-تفكيك].

ب- منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص، وإنما هو يولد معه أثناء كتابته. ويتوارى نهائيا (يموت) بعد كتابته. [بنيوية-تفكيك].

جـ- النص بعد ذلك يوجد بقارئه، الذي يحل محل الكاتب في كل قراءة ويتعدد بتعدد قرائه. [تفكيك فقط]. د-هـذا النص إما أن يكون قرائيا، تستهلكه القراءة فلا يعاد تحققه معها، وإما أن يكون كتابيا، بمعنى أن القارئ يكتبه مرة أخرى في كل قراءة [تفكيك وبارت التفكيكي بالتحديد].

هـ- ليس للنص معنى محدد ؛ فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى، ولكن هناك دائما لعب للدوال وانديـاح للمعنى نتيجة لذلك إلى غير نهاية وبلا حدود. ومن ثم تنتفي قابليته للتفسير النهائي [صلب التفكيك].

و- انتفاء العلاقة بين هذا التفسير وقصدية منشئ العمل، والإرجاء اللانهائي للدال [بنيوية في جزئية-تفكيك بصفة عامة].

ز- وحدة النص لا تمثل في مصدره، بل في الغاية التي يتجه إليها (انتهاء المرجعيات) [نقد جديد-بنيوية-تفكيك][51].

وبرغم هذا الخلط الواضح بين استراتيجيات نقدية مختلفة بل متعارضة أحيانا، وهو التعارض الذي ينتج عن الجمع بين الحداثة وما بعد الحداثة أو البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيك تحت مظلة واحدة، فما يهمنا هنا أن عز الدين إسماعيل يحدد العنصر التفكيكي الذي يرتبط باسم بارت دون مواربة، والذي تفسر بقية المبادئ التفكيكية الأخرى في ضوئه، ونعني به المبدأ القائل بوجود نصوص قرائية فقط readable وأخرى كتابية writeable. النصوص القرائية هي النصوص التي يستهلكها القارئ مرة واحدة ولا يعود إليها، أما النصوص الكتابية فهي النصوص التي يمكن أن يعود إليها القارئ أكثر من مرة، ليعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.

يستشهد «رامان سلدن» بالشخصية الرئيسية في رواية لـ «دينيس بورتر» «Dennis Porter»، بعنوان Blackeyes (1987) باعتبارها تجسيدا حيا لنص ما بعد البنيوية، وآراء رولان بارت التفكيكية على وجه التحديد، فشخصية البطلة بلاكيس هي العلامة التي تقاوم الانغلاق وتقبل أي تفسير. فهي كما، تقول كلمات الرواية، «تعبر عن حسية السلبي. إن وجهها الكامل الاستدارة كان صفحة بيضاء يمكن إسقاط رغبة الرجل عليها، كانت عيناها البراقتان اللتان تشبهان النافورتين لا تقولان شيئا، وهكذا كانتا تقولان كل شيء... لقد كانت موجودة حتى تخترع، في أي وضع وبأي كلمات، مرة ومرات...[52]. ومن الواضح هنا أن المؤلف قام بالفعل بتفصيل شخصية

البطلة، باعتبارها علامة أو نصا أدبيا، علاقتها مع الناظر إليها مثل علاقة النص بالقارئ من منظور بارت. فالنص أيضا صفحة بيضاء لا يقول شيئا، قبل أن يسقط القارئ رغبته عليه. والنص، مثل عيني البطلة، لا يقول شيئا فهو لا يحمل معنى نهائيا مغلقا، وبهذا الانفتاح والخلو يقول كل شيء تسقطه عليه «رغبة» القارئ. ماذا عن النص؟ وهل له وجود؟ يرى بارت أنه غير موجود وموجود في نفس الوقت. فهو موجود باعتباره نصا ثابتا لمؤلف معروف. وهو ليس ثابتا، والمؤلف توفاه الله بعد كتابته. إنه يوجد فقط بقدر قابليته لإعادة كتابته من جانب القراء. إنه موجود «حتى يخترع»، تماما مثل بطلة «بوتر».

إن «سلدن» يقدم استعراضا وافيا لمبادئ تفكيكية بارت كما قدمها في مقاله المعروف «موت المؤلف» عام 1967، والاستعراض الذي يقدمه سلدن لا يغفل أيا من أفكار بارت ويبرز تداخلها وتشابكها طوال الوقت. هناك أولا رفض بارت لمفهوم ذاتية أو استقلالية النص الأدبي autonomy، وهو في نفس الوقت يتفق مع النقاد الجدد في نفيهم للقصدية، فالقصدية لا توفر للنص وحدته ولا تحقق له المعنى. في مقابل ذلك، فإن مؤلف بارت:

يعرى من كل مكانة ميتافيزيقية ويختزل إلى موقع (مفترق طرق) حيث تقوم اللغة، وذلك المخزون اللانهائي من المقتطفات والتكرار والأصداء والإشارات بالتقاطع ثم التقاطع من جديد. وهكذا يكون القارئ حرا في دخول النص من أي اتجاه، إذ لا يوجد طريق صحيح. إن موت المؤلف في صلب البنيوية التي تعامل الكلام الفردي «paroles utterances» باعتباره نتاجا لأنساق غير شخصية (اللغات). الجديد عند بارت هو فكرة أن القراء أحرار في فتح وإغلاق عملية التدليل Signifying للنص دون اكتراث للمدلول. إن لهم مطلق الحرية أن يفعلوا ما شاءوا بالنص، أن يسيروا بجدية في دروب الدال وهو يتثنى وينزلق متحاشيا قبضة المدلول. إن القراء أيضا مواقع لإمبراطورية اللغة، لكنهم أحرار في ربط النص بأنساق معان وتجاهل قصد المؤلف[53].

انتفاء قصدية المؤلف. للقارئ حرية دخول النص من أي زاوية يشاء. النص ليس نصا، بل بينص. موت المؤلف. القراء أحرار في فتح وإغلاق التدليل. الدال مراوغ أبدا يتحاشى قبضة المدلول. تلك هي أسس تفكيكية

بارت. وبعيدا عن مبالغات بارت، تلك أيضا هي عناصر التفكيك في جوهرها.

جـ- التفكيك والمعنى:

الحديث عن المعنى في استراتيجية التفكيك تحكمه حقيقتان أساسيتان: الأولى هي قصور البنيوية في تحقيق الدلالة والمعنى. إذ إن المعارضين للمشروع البنيوي والمنشقين عنه يرون أن الاستغراق في دراسة الدلالة والعلامة والنسق الأصغر والنسق الأكبر، قد أدى في نهاية الأمر إلى تحول البنيوية إلى دراسة النظام-سواء كان النظام اللغوي أو الأدبي-في حد ذاته ولذاته، وأن أفضل دراسة لغوية لقصيدة ما سوف تنتج في النهاية نحو القصيدة وليس دلالتها أو معناها. ولهذا كانت دراسة المعنى والدلالة جوهر استراتيجية التفكيك. ولم تثر قضية أخرى اهتمام التفكيكيين بقدر ما فعلت قضية الدلالة. والواقع أن دراسة قضية المعنى هي مفتاح استراتيجية التفكيك والمدخل الرئيسي للقضايا التي تتناولها. الحقيقة الثانية أن التفكيك إفراز عصر الشك الكامل الذي خيم على كل شيء فاستحالت معه المعرفة اليقينية وفقد العالم محور ارتكازه. وهي أمور تفسر لا نهائية الدلالة القائمة على استحالة المرجعية لأي سلطة خارجية، ليست موجودة أصلا، ونفي وجود التفسيرات الموثوقة أو المعتمدة. والنتيجة؟ إطلاق المعنى. كرنفال باختين ودوائر يرسمها بارت في الهواء.

يقدم بارت في كتاب رولان بارت تشبيها مبدئيا لقراءة النص الأدبي يقوم على العرافين وعلامات الطيور:

إن النص في كليته يشبه صفحة السماء، فهي منبسطة وناعمة وعميقة في نفس الوقت، من دون حواف أو علامات. كالعراف الذي يرسم عليها بطرف عصاه مربعا وهميا يستطيع أن يستقرئ منه، حسب قواعد معينة، حركة طيران الطيور، يتتبع المعلق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني ونشوء الثغرات، وانتقال المقتطفات[54].

ثم يمضي بارت ليتحدث عن وظيفة ذلك العراف الساحر: لا بد أنه كان جميلا في ذلك اليوم أن يشاهد المرء تلك العصا تحدد معالم السماء وهي الشيء الذي لا يمكن تحديده، ثم إن شيئا كهذا من قبيل الجنون. أن يقوم إنسان في جدية كاملة برسم حد لا يخلف وراءه شيئا في الحال[54].

بتلك الصورة البدائية المجنونة يصور رولان بارت علاقة القارئ-كل

قارئ-بالنص الأدبي ومحاولة قراءة معناه. إن تتبع دقائق المقارنة يحدد استراتيجية التفكيك بكامل عناصرها: السماء ناعمة ملساء منبسطة. لكن هذا مظهر مخادع، فهي عميقة لا يعرف لها قرار، تماما مثل المدلولات المراوغة دائما لدوالها في النص. وهذا العراف/القارئ يرسم حدودا في الهواء، حدودا لا تترك علامات أو آثارا، يحاول عن طريقها تحديد حركة الطيور في السماء/الدلالات. لكنها أبدا مهاجرة تنتج في هجرتها مناطق فراغ، هي ثغرات النص التي يحاول المعلق/القارئ أن يرصد فيها هجرة المعاني والمقتطفات من نص إلى آخر في حركة تناص لا تنتهي. وبرغم اختفاء الحدود التي يصفها العراف في السماء بمجرد الانتهاء من صنعها، وبرغم عدم ثبات الطيور وهجرة المعاني الدائمة، فإن ذلك لا يمنع العراف من المحاولة مرات ومرات، أو يمنع عرافا آخر من أن يرسم دوائر في فضاء السماء/النص ليقرأ معنى جديدا. برغم عبثية جهد العراف/القارئ الذي لا يصل إلى رصد نهائي يتمتع بالثبات، إلا أن العراف/القارئ يشعر باللذة وهو يقوم بنشاطه المتكرر.

إن القراءة المتأنية لسطور بارت السابقة تضع أيدينا على جميع عناصر التفكيك. فموقف العراف يحدد الطبيعة المراوغة للمدلولات، ومن ثم للمعنى أو الدلالة، ويحدد أيضا فجوات النص وثغراته التي تخلقها هجرة المعاني من نص إلى نص في بينصية مستمرة دائمة. وتصور القارئ الذي يحاول، برغم إدراكه عبثية خطوط الوهمية، والحركة المستمرة داخل النص، أن يقرأ معنى في النص لن يكون الأول أو الأخير. والقارئ يستمد من تجربته لذة وبهجة. هل هناك شيء آخر أغفلناه في استعراض عناصر التفكيك ؟ لا أظن. ربما نكون قد أغفلنا جزئية أضافها هذا الناقد أو ذاك، لكنها كلها جزئيات، تجيء كجزء من تنويعات دائمة على استراتيجية واحدة.

تحقيق المعنى إذن نقطة البداية التي انطلق منها التفكيكيون، وكانت أيضا الهدف النهائي الذي يسعون لتحقيقه، كرد فعل صريح لفشل البنيوية. من هنا، فإن جميع عناصر استراتيجية التفكيك تصب في خط واحد وتتجه، برغم اختلاف منابعها، نحو نفس الهدف وهو تحقيق المعنى. موت المؤلف، انتفاء القصدية، المنظور اللغوي، غياب مركز ثابت للإحالة، اللعب الحر للدوال، المراوغة، التفسيرات اللانهائية، الانتشار، التناص، كل هذه

عناصر تجمعها مظلة المعنى الذي أصبح الشغل الشاغل للاستراتيجية الجديدة على جانبي الأطلسي.

في بداية الجزء الثاني من كتابه عن التفكيك، وهو الجزء الذي يخصصه لصيغ النصية والبينصية يقدم فنسنت ليتش ما يسميه بملاحظات لتقديم مانفستو متأخر للتفكيك، نرى أن نقتطف بعضا منها لتحديد العلامات البارزة في استراتيجية التفكيك.

1- «إن كلمة شجرة، ذلك التجمع لأربعة حروف، ليست هي ذلك الشيء الخشبي، إن هذه العلامة تدل على غياب الشيء».

2- «في المعنى، يمكن جعل معظم النصوص تولد مجموعة لا نهائية تقريبا من الأوصاف الراقية للمعنى. لماذا نقصر ثقتنا على المعنى؟ إن المعنى إنتاج متأخر. منع للعب».

3- «ما هي القراءة ؟ حينما يكرر الناقد عنصرا في النص، فإنه يغيره. بهذا الشكل، فإن القراءة عملية تغيير للحقيقة وليست نقلا لها. إن خلق القراءة، وهو فعل تنبئي وبلاغي، ينتج عن خطأ. إنه حالة الحافة».

كل القراءات خطأ قراءات بالضرورة

النصوص غير قابلة للقراءة

إن النقد يصر على القيام بما لا يمكن القيام به-وهو قراءة النصوص. لا يمكن أبدا أن تكون هناك قراءات صحيحة أو «موضوعية»، بل مجرد قراءة أقل أو أكثر حيوية، وإثارة للاهتمام، وحرصا، أو ممتعة.

4- «في التناص. إن النص ليس شيئا موحدا أو مستقلا، لكنه مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى. إن نظامه اللغوي، ونحوه، ومعجمه تجر معها شذرات-آثارا traces من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع لجيش خلاص ثقافي Cultural Salvation Army، يضم مجموعات لا يمكن تفسيرها من الأفكار والعقائد المتنافرة. إن شجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... كل نص هو بينص»[56].

كيف يتحقق المعنى؟ كيف نرسم خطوطا في سماء النص لتحديد حركة المعاني، تماما كما فعل ذلك العراف ؟ هذا ما سنحاول تحقيقه في الصفحات التالية. فتحت مظلة المعنى سوف نرسم خطوطا كثيرة متداخلة ومتقاطعة ومتوازية، أحيانا، في فراغ النص، علنا ننجح في تثبيت شيء، أي شيء.

1 - النص بين المؤلف والقارئ:

من الناحية التاريخية لم يكن واقع الحركة النقدية في انتظار مقال رولان بارت المعروف عن موت المؤلف عام 1968 ليعلن موت المؤلف، فقد كان المؤلف قد مات بالفعل، وعلى وجه التحديد منذ اليوم الذي اعتمدت فيه الحركة النقدية النموذج اللغوي أساسا لمقاربة البناء. كانت جميع معطيات النموذج اللغوي، بدءا بأصغر العناصر المكونة للنسق وانتهاء بالنسق العام أو النظام، تشير كلها في اتجاه موت المؤلف منذ السنوات المبكرة للقرن العشرين. حتى في الصيغة الماركسية للبنيوية فإن الربط بين نسق الأدب والأنساق الأخرى غير الأدبية سواء على مستوى البنية الفوقية، مثل الثقافة أو البنية التحتية مثل القوى الاقتصادية وصراع الطبقات، كان التركيز على العلاقة بين الأنساق وليس بين النص ومؤلفه. ربما تكمن أهمية بحث بارت عن موت المؤلف في كونها تمثل التصريح الرسمي بالوفاة. ثم إنه في حقيقة الأمر يصوغ نهاية المؤلف في عبارات محددة وواضحة ونهائية: «الكتابة تدمير لكل صوت وكل نقطة بداية»[57]. «إن وحدة النص لا توجد في منشئه بل في غايته»[58]. «إن مولد القارئ يجب أن يعتمد على موت المؤلف»[59]. ثم بصورة أكثر تفصيلا:

يعتقد أن المؤلف يغذي الكتاب، بمعنى أنه موجود قبله، ويفكر ويقاسي ويعيش من أجله، وأن علاقة السبق مع عمله كعلاقة الأب مع ابنه. وعلى العكس تماما، فإن الكاتب، scriptor الحديث يولد في نفس الوقت مع النص، ولا يملك بأي طريقة كانت وجودا يسبق الكتابة أو يتبعها[60].

إن موقف بارت من المؤلف لا ينفصل عن موقفه من الذات التي يعتبرها وهما، سواء كنا نقصد بذلك ذات الشخصية في النص الروائي أو ذات الكاتب أو ذات الناقد، بل حتى ذات القارئ. والواقع أن بارت في تفكيكه للذات أيا كانت يبدأ بذات بارت نفسه، ذات الكاتب أو القارئ. الذات أو «الأنا» في منظوره النقدي الفلسفي ليست سوى منتج لغوي يفرزه اللعب الحر للمدلولات. ذات المؤلف أو الكاتب تعتبر نصا طويلا مفككا، وهي ليست في حالة تناقض بل تبعثر، وهذا ما يؤكده في كتابه عن نفسه حينما يحاول تتبع نمط متكرر في حياته فيفرغها تماما من المضمون:

إنه يذهب بصورة منتظمة إلى حيث يوجد جمود solidification للغة،

وحيث يوجد اتساق وتنميط stereotypy. وكما يفعل الطباخ اليقظ يتأكد أن اللغة لا تتجلط thicken وأنها لا تلتصق Stick. إن تلك الحركة، وهي حركة شكل خالص، تفسر عمليات التقدم والتراجع في العمل: إنها تكنيك لغوي خالص ينتشر في الهواء دون أي أفق استراتيجي[61].

الذات داخل النص. ذات المؤلف، إذن، ليست ذات المثالي الألماني كانط، وليست الذات الرومانسية تعطى الحرية في التعبير عن نفسها، لكنها الذات التي تحددها قدرتها على تفكيك النص وخاصة أنساقه اللغوية. إنها الذات التي تحرص على إنقاذ اللغة من التجمد والتنميط، من أن تتحول «الطبخة» من حالة السيولة إلى التجلط واللزوجة. هذه الأنا لا توجد داخل النص في حد ذاته، بل داخل وعي القارئ بوجودها، أي أنها ليس لها وجود مستقل عن وجود «الآخر» القارئ. وهذا ما يؤكده لاكان «لا يوجه خطاب إلى أي إنسان إلا المستمع الجيد... وأنا الآخر إذن هي الموقع Iocus الذي تقوم فيه الأنا التي تخاطب من يستمع إليها»[62]. «أنا» المؤلف أو الكاتب إذن لا وجود لها إلا في وعي القارئ. إن إدراكها من جانب القارئ، ذلك الآخر، يتوقف على قدرتها الدائمة على تفكيك النص، بل تفكيك نفسها. هذا ما يعنيه شعار «موت المؤلف» الذي رفعه البنيويون أولا وأكده التفكيكيون بعد ذلك في إصرار.

وماذا عن «أنا» القارئ؟ ونحن نقصد القارئ الواحد في تعامله مع نص واحد ونصوص مختلفة. هل القول بأن النص لا يوجد إلا في التلقي، وأن الكاتب لا يوجد إلا في وعي ذلك القارئ/الآخر، يعني أن ذاته هو أكثر ثباتا وديمومة وأقل انمحاء من ذات المؤلف؟ بالنسبة لبارت فإن ذات القارئ نفسه لا وجود لها بمعنى أنها لا تملك وجودا محددا وثابتا. وهنا نذكر بما سبق أن أشرنا إليه من أن القول بذاتية المعنى، والعودة إلى ذات القارئ بعد قصور العلمية البنيوية في تحقيق المعنى، لا يعني بالضرورة عودة إلى الرومانسية، وكأن ما يحدث أنه كلما ذكرت ذاتية المعنى في استراتيجية التفكيك عادت أذهاننا فجأة إلى ذاتية كانط والرومانسية. لأن هذا غير صحيح. فذات القارئ أو المتلقي ليست أكثر تحديدا وأقل مراوغة. إنها هي الأخرى تخضع لعمليات تفكيك مستمرة باعتبارها المجال الأول الذي تعبر فيه البينصية عن نفسها. ولنذكر في هذا المجال أفق التوقعات التي يجيء

به القارئ إلى النص، وكيف أنه أفق متغير تغير الزمن والتاريخ وتغير قيم جماعة التفسير التي ينتمي إليها ذلك القارئ. وقد قلنا في حينه إن أفق التوقعات عند القارئ تشكله عوامل مختلفة من بينها بالطبع معرفته بالأدب، أي معرفته بالنصوص التي سبقت النص الحالي، وأكدنا أن ذلك أحد جوانب التناص أو البينصية. ونضيف هنا أن البينصية أو التناص تبدأ عند القارئ أثناء عملية التلقي. صحيح أن النص هو التجسيد الحي لهذا التناص، لكن التناص كالمؤلف تماما لا يكتسب وجوده إلا مع وعي المتلقي به. لنتصور مثلا ما يحدث على مستوى الأفق الاستبدالي داخل النص من مفردات وصور ليست موجودة داخله، ولكنها بدائل كان من الممكن للمؤلف أن يستخدمها، وهي في غيابها حاضرة في تحديدها للوحدات التي استخدمت بالفعل في السياق. إذا لم يكن القارئ معدا واعيا بهذه البدائل على مستوى الاستبدال فلن يكون للتناص داخل العمل قيمة ومعنى. وبصورة أكثر تبسيطا، لو أن القارئ لقصيدة إليوت «الأرض الخراب» مثلا غير مؤهل، عن طريق أفق توقعاته، لفهم التناص داخل القصيدة-حيث تحضر إيحاءات وظلال وأبيات شعر كاملة لاتينية وألمانية وإنجليزية من التراث-فلن يدرك ذلك التناص، ولن يكون له وجود. وهذا على وجه التحديد هو ما يؤكده رولان بارت في S/Z حيث يهاجم البنيويين الذين يريدون، تماما كالمتصوفة، رؤية العالم كله في حبة فاصولياء، أي رؤية كل قصص العالم داخل بنية واحدة. أما بارت فيرى أن الكشف عن البنية لا يكفي لتحقيق معرفة بالنسق أو النظام العام، لأن كل نص يتميز باختلافه عن النصوص الأخرى بحكم طبيعتها البينصية. إن خطأ الواقعية أنها تحاول تقديم نصوص مغلقة ولا نهائية، بينما الأنا القارئة هي بالفعل تعددية للنصوص الأخرى التي تشكل أفق توقعاتها، وهي البينصية التي تنتج المعنى في التحليل الأخير. والقارئ غير المسلح بهذا الوعي البينصي لن يكون قادرا على إدراك بينصية النص. إنها دائرة المعرفة الهرمنيوطيقية عند هيديجر مرة أخرى. ذات القارئ إذن هي التي تحدد ذات المؤلف، وهي التي تحقق المعنى في نهاية الأمر. وهذا على وجه التحديد هو ما فعله بارت في تعامله مع قصة بلزاك، حيث اعتمد على تداعياته الحرة وتداعيات طلابه في تحقيق معنى النص.

إن موت المؤلف هو التحدي الأكبر لفكرة النص المغلق المستقل كما

جسدها، بطرق مختلفة ولأهداف متباينة، البنيويون والنقاد الجدد على السواء. وبرغم اختلاف المنهج بين التصورين فإن قراءة النص كانت تعني عند كل من الناقد البنيوي والناقد الجديد من قبله، مجهودا خاصا لاكتشاف حرفية المؤلف في بناء النص: البنيوي يركز على العلاقة بين الوحدات والأنساق الصغرى والأنساق الكبرى أو العامة والناقد الجديد يركز على البناء العضوي، وهذا ما رفضه كل من الفيلسوف التدميري والناقد التفكيكي. يقول وليام سبانوس William Spanos، وهو ناقد وفيلسوف معاصر، إن التدمير-بالمعنى الهيديجري-يهتم بما تكشف عنه القراءة التي تمثل مغامرة محفوفة بالمخاطر. إنه لا يهتم ببناء النص أو حرفية المؤلف قدر اهتمامه بفتح حدود النص أمام إبداعية القارئ، فالقصيدة تكشف عن نفسها فقط أثناء عملية الحوار المستمر مع القارئ. لكن كلمة الاكتشاف هنا تعني إعادة التشكيل وليس كشف ما هو قائم. فالنص لا وجود له قبل إدراكه في وعي القارئ، وهذا ما يستطرد سبانوس ليؤكده: «إن شكل النص بناء متأخر داخل الذاكرة، فهو لا وجود له. إن القراء لا يلتقون بالشكل. إن سيل الكلمات، والكيان المؤقت للنص يتطلب من القارئ تدخلا نشطا واستكشافا جادا. وعليه، فإن النص حدث، حدث يحدث داخل الأفق المؤقت للقارئ، حدث نخبره بالضرورة باعتباره تفسيرا»[63].

مرتكزا على عدم نهائية النص أو إغلاقه يبدأ الناقد التفكيكي في تعامله معه مسترشدا بالدائرة الهرمنيوطيقية. وعلى الجانب الآخر من المحيط يعيد دريدا تأكيد المبدأ الذي تأسست عليه استراتيجية التفكيك:

إن المشروع التأويلي (الهرمنيوطيقي) الذي يفترض معنى حقيقيا للنص لا أساس له في هذا النظام. إن القراءة تتحرر من أرفف المعنى أو حقيقة الكينونة، وتتحرر من قيم إنتاج المنتج أو حاضر الحاضر. وبناء عليه يتم إطلاق موضوع الأسلوب باعتباره مسألة كتابة[64].

وهكذا يكون محور التفسير التفكيكي للنص هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص، عبر دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية، بعد أن ابتعدت إلى أقصى درجة ممكنة عن دالتها على أساس أن المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها هو المراوغة الدائمة واللعب الحر.

2- اللغة: المعنى بين الدال والمدلول:

إذا كان المؤلف في استراتيجية التفكيك قد اختفى بموته بمجرد إنتاجه للنص، ومن ثم لا نستطيع تحقيق الدلالة في ضوء قصدية لا وجود لها، وإذا كان النص ليس مغلقا أو نهائيا، بل مفتوح أمام القارئ يدخله من أي زاوية يشاء، فماذا تبقى من النص إذن ؟ لم يتبق لنا الكثير بمعنى، وتبقى لنا كل شيء يكون النص بمعنى آخر، وهو اللغة ونظام العلامة على وجه التحديد. وإذا كانت حراسة العلامة التي يمثلها الجدل الدائري بين النص والقارئ هو منهج التفكيك، فإن تحليل اللغة، أو العلاقة بين طرفي العلامة هو أداة ذلك المنهج. لكن اللغة التي نتحدث عنها ليست لغة العلاقات بين الدالات والمدلولات، بين الوحدات داخل نسق النص، بين النص والنسق أو النظام العام. اللغة بهذا المفهوم السوسيري خرافة لا وجود لها إلا في عقل البنيويين والمدارس السابقة وخاصة الواقعية التي تعيدنا إلى شفافية اللغة وتصويرها الأمين للواقع الخارجي. اللغة عند «هيلس ميللر Hillis Miller»، أحد أقطاب التفكيك في نسخته الأمريكية، وهم: «إن فكرة الاستخدام الإحالي الحرفي للغة referential مجرد وهم نشأ عن نسياننا للجذور المجازية للغة. إن اللغة منذ البداية أكذوبة»[65].

في مناقشته لمفهوم اللغة من منظور تفكيكي، خاصة من وجهة نظر بارت، يبرز شكري عياد أزمة اللغة الأدبية وارتباطها بأزمة إنسان العصر الحديث ويشير إلى مفهوم الكتابة، من «درجة الصفر» عند بارت في مفردات لا تختلف كثيرا عن مصطلح هيديجر الفيلسوف المعاصر:

فمشكلة الكاتب في عصرنا هي تحرير الكتابة من كل الموضوعات التي فرضها الأدب على نفسه في كل العصور السابقة، لأن هذه الموضوعات جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن عالمنا الممزق. فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع بنانه لغة «أدبية» جاهزة، حافلة بكل أنواع الزينة، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية، وهي أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره. والحل الذي يقترحه بارت هو أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أي علامة مميزة[66]. درجة الصفر التي يتحدث عنها بارت، كما قلنا، لا تختلف عن حديث هيديجر عن ضرورة حرق المكتبات ونسف التقاليد حتى نعود إلى المنابع الأولى للغة، باعتبارها الموقع الحقيقي

الذي تكشف فيه الكينونة عن حضورها، هناك في التسمية الأولى للأشياء، في التأسيس الأول للوجود الذي حجبته عنا التقاليد المتراكمة المتجمدة واللغة القاصرة. وهو نفس الموقف الذي يمثل أزمة أديب العصر الحديث الذي يجد نفسه يستخدم لغة قد تحجرت قواعدها وتجمدت قدرتها على التعبير. ولهذا فإن مهمة الناقد التفكيكي، في استخدامه لهذه اللغة القاصرة، أن يفككها باستمرار ليفضحها ويكشف زيفها. إن التفكيك، كما يقول «سلدن»، يبدأ في اللحظة التي يتخطى فيها النص القوانين التي يبدو أنه يضعها لنفسه. في تلك اللحظة تنهار النصوص من الناحية المجازية»[67]. والحديث عن وحدة النص، ورفض مفهوم الوحدة العضوية، والقول بأن النص يفكك ذاته يرجع بالدرجة الأولى إلى مفهوم اللغة عند التفكيكيين، فغيبة التناسق والتناقضات جميعها من خصائص اللغة الأدبية التي يجب أن ينسفها الناقد التفكيكي، بل الكاتب ابتداء-وهذا هو المقصود بالمقولة التي تتردد كثيرا بأن النص يفكك نفسه بنفسه-حتى نصل إلى اللغة الأولى، لغة الإنشاء الأول والتسمية الأولى للأشياء: إن التفكيكية، كممارسة نقدية أدبية، تفكك النص لتكشف أن ما يبدو عملا متناسقا وبلا تناقضات هو بناء من الاستراتيجيات والمناورات البلاغية. إن فضح ذلك البناء ينسف الافتراض بوجود معنى متماسك، غير متناقص ومفهوم (يمكن تفسيره بشكل واضح). ليس معنى ذلك بالطبع أن الكاتب أفاق: إنها اللغة التي لا جذور لها في الإدراك المباشر لحقيقة خارجية، ومن ثم فهي تتكون، بحجم طبيعتها، من سلسلة من الدوال الهائمة ungrounded. وما يشير إليه «جيارتري سبيفاك Gayartri Spivak» من «خفة اليد عند حدود النص» ليس في الواقع خدعة أو خطأ أو تناقضا غير موفق. لكنها حدود اللغة. إن التفكيكية تفضح ذلك الحد، تفضح التناقض والمراوغة indeterminacy الموجودة في قلب النص[68].

مفهوم العلامة الذي قدمه سوسير في بداية القرن العشرين مرفوض، واللغة بذلك المعنى وهم لا وجود له فلنقترب أكثر من نظرة استراتيجية التفكيك إلى اللغة حتى نفهم بصورة أكثر تفصيلا، كيف وصل التفكيكيون إلى تلك المرحلة ولماذا وصلوا إلى ما وصلوا إليه من مراوغة ولعب حر للدالات.

أشرنا في أكثر من موضع سابق إلى أن التغير الجوهري الذي طرأ على نظرة ما بعد البنيوية إلى اللغة يتمثل في التعديل الذي حدث للعلاقة بين

طرفي العلامة، وهما الدال والمدلول، واللذان يمثلان معا وحدة العلامة اللغوية. وقلنا أيضا إن ذلك التغيير يتمثل في بعد المسافة بين الدال ومدلوله، أو في ضعف العلاقة بينهما. ترتب على ذلك ظهور فجوة تحولت إلى شك في الآراء التقليدية الراسخة عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والأدب. وتتسع مساحة الشك/الفجوة حتى تختفي العلاقة بين الدال ومدلوله ولا تبقى في النهاية إلا الفجوة بين الاثنين، الفجوة التي يتحقق فيها اللعب الحر للمدلولات، وتتحقق لا نهائية الدلالة أو المعنى، وحيث تصبح كل قراءة إساءة قراءة. ولهذا حديث آخر فيما بعد. لنبق قليلا مع العلامة اللغوية. إن حقيقة الفجوة تتحول في نهاية الأمر إلى «حاجز يقاوم الدلالة»[69]. ويذهب لاكان إلى القول بأنه لا توجد مدلولات في الواقع، لا توجد إلا دالات فقط، إذ إن ما يحدث في ظل وجود تلك الفجوة والمدلولات المراوغة أن المدلول نفسه لا يكتسب دلالة إلا إذا أحلناه إلى مدلول آخر، وهكذا يصبح المدلول الأول دالا، ويحدث نفس الشيء مع المدلول الثاني فيتحول هو الآخر إلى دال، وهكذا، «لا يمكن الاستمرار في الدلالة إلا عن طريق الإشارة إلى دلالة أخرى»[70]، ويترتب على ذلك إغلاق للنسق اللغوي خاص به، إذ يتحول النسق اللغوي للعلامات إلى دائرة نسقية مغلقة من الدالات اللانهائية التي تشير إلى نفسها فقط. ومن ثم يخلص لاكان إلى تحطيم وحدة العلامة اللغوية التقليدية القائلة بأن العلامة = دال/مدلول. إذ إن ما يحدث في ذلك الكسر الاعتيادي هو «عملية تزحلق مستمرة للمدلول تحت الدال»[71]. ويلخص لاكان ما حدث للدالة واستحالة ربطها في المنظور التفكيكي بمدلول محدد لينتجا معا دلالة أو معنى ثابتا، بما يحدث في إحدى قصص «ألن بو Edgar Allan Poe القصيرة/الطويلة، وهي بعنوان «الخطاب المسروق The Purloined Letter:» تدور القصة حول خطاب مسروق ينتقل من يد إلى يد بينما لا تتوقف عملية البحث عنه طوال الأحداث. لكن اللافت للنظر في قصة «بو» أن أحدا لا يعرف مضمون الخطاب الذي ينشغل به الجميع. وتنتهي القصة دون أن يعرف أحد مضمون الخطاب. يعالج لاكان القصة باعتبارها تجسيدا لاستراتيجية القراءة التفكيكية. فالخطاب يمثل بالنسبة له دالة، بينما يمثل مضمونه المدلول. وهكذا، وفي ضوء أحداث القصة يصبح المدلول (مضمون الخطاب) هو المقابل للغة، وكلاهما «مخادع». يتحول

الخطاب في انتقاله من يد إلى أخرى إلى دالة، تماثل الدالة اللغوية، فكلاهما مراوغ، يقاوم الدلالة، ويفترض أكثر مما يعرف. بل إن حركة الخطاب وانتقاله المستمر يماثل وظيفة اللغة في النص الأدبي والتي لا تعدو أن تكون تبادل الدوال بين المتحدثين والمتلقين. في ظل غياب المركز الثابت الخارجي الذي يمكن أن يحال إليه النص لتحقيق المعنى عملا بمبدأ الإحالة التقليدي logocentrism، سواء كان ذلك هو الإنسان أو العقل أو الله أو حتى ذات الكاتب، يكون البديل في استراتيجية التفكيك هو اللعب الحر للمدلولات داخل نسق لغوي مغلق. ولا نقصد بالنسق اللغوي المغلق هنا ذاتية النسق اللغوي البنيوي واستقلاله. بل نقصد الانغلاق الذي يترتب على اختفاء أو مراوغة المدلولات للدوال، والذي يجعل الدوال تشير إلى مدلولات عائمة متحركة دون مثبتات، مما يحولها في نهاية الأمر إلى دوال لمدلولات أخرى، أي تحول اللغة إلى دوال فقط تشير إلى دوال أخرى. وشتان بين المفهومين. هذا الانغلاق التفكيكي للغة على نفسها هو ما يقصده دريدا في دراسته المبكرة عن الجراماطولوجيا بقوله: «لا نستطيع شرعيا الخروج عن النص في اتجاه أي شيء آخر، في اتجاه مرجع... أو مدلول خارج النص»، ثم «لا يوجد شيء خارج النص»[72]. في ظل هذا النسق المغلق فإن ما تستطيع اللغة الإشارة إليه خارج النص هو لغة النصوص الأخرى. اللغة تشير إلى اللغة فقط مرة أخرى. وهذا ما نقصده بالتناص الذي سنعود إليه فيما بعد

ويضيف التفكيكيون تحويرا آخر جوهريا في مفهوم العلامة السوسيرية يتمثل في إحلال اللعب الحر للدوال محل التضاد الثنائي. فالدالات (الكلمات) لا تكتسب دلالتها، كما قال سوسير والبنيويون اللغويون حول استثناء، من تجمعها داخل تقابلات ثنائية يحدد فيها معنى كلمة غائبة معنى كلمة أخرى حاضرة في النص، ولكنها تكتسب معناها-المراوغ والغامض والمتخفي-عن طريق لعب المدلولات وحركتها الحرة. وحينما يتم تحديد معنى ما أو تثبيته بصفة مؤقتة، فقط إلى أن يفككه قارئ أو مفسر آخر، فإن ذلك يتم في ضوء أفق التوقعات عند القارئ. وهو، كما قلنا، أفق متغير وزماني. لكنه يعيدنا مرة أخرى إلى التناص. ويعيدنا أيضا إلى لا نهائية الدلالة:

لقد نادى سوسير بأن المعنى ليس مسألة أصوات ترتبط بمفاهيم موجودة خارج لغة معينة. ولكنه بدلا من ذلك يتولد من تعارضات محددة بين مفردات

تختلف عن بعضها البعض بطرق محددة. كانت أول حركة لدريدا هي إدخال كلمة لعب play وإحلالها محل كلمة مثل تعارض contrast[73]. وهكذا يصبح لعب الاختلافات الآن هو مصدر المعنى. إن اللعب لم يعد مجرد تعارضات معينة، لكنه أصبح دون حدود «ولا نهائيا»، وهكذا أصبح المعنى لون حدود ولا نهائيا[74]. كل هذه المقولات عن اللغة في استراتيجية التفكيك يلخصها «رولان بارت» في مقاله «من العمل إلى النص»، والذي يضعه تاريخ نشره عام 1971 في قلب الاستراتيجية. وقد أكد بارت في تلخيصه لاستراتيجية التفكيك أنه لم يفعل سوى تأكيد المبادئ المتداولة في الساحة النقدية من حوله. ومن الضروري أن نقتطف هنا تلك المبادئ كاملة لأهميتها التي لا تخفى على القارئ غير المسلح بادعاءات النخبة:

1- إن النص، بعكس «العمل» التقليدي، يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط لإنتاج اللغة.

2- متخطيا كل الأنواع والهرميات التقليدية، يقوم النص بتحدي حدود وقواعد العقلانية والقرائية.

3- النص يقوم بممارسة عملية تأجيل لا نهائية للمدلول عن طريق عملية راديكالية من اللعب الحر المشتت للدوال، وهي عملية لا يمكن تمحورها حول مركز أو إغلاقها.

4- لما كان النص يتكون من مقتطفات وإشارات وأصداء ولغات ثقافية- لمؤلفين مجهولين ولا يمكن تتبعها-فإنه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها، معنى لا يحاسب على أساس الحقيقة بل الانتشار dissemination.

5- كتابة كلمة «المؤلف» لم تعد تشير إلى الأبوة أو الخصوصية، بل أصبحت مثارا للسخرية. إن المؤلف الذي لم يعد يبدأ النص أو ينهيه يستطيع أن يزور النص باعتباره ضيفا عليه فقط.

6- القارئ يفتح النص ويحركه-ينتجه-في عملية اشتراك لا استهلاك.

7- النص مرتبط باليوتوبيا وباللذة (الجنسية)[75].

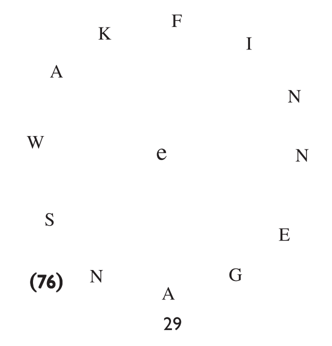
3- اللغة الشارحة (الميتالغة):

منذ منتصف السبعينيات تقريبا وأنا أتوقف (عودة إلى الأنا المتواضعة مرة أخرى) بمزيج من الانبهار والدهشة، ولا أقول الاستنكار، كلما وقعت

عيناي على أحد بحوث إيهاب حسن الجديدة ولغته النقدية، بل طريقة إخراجه-أو إنتاجه-للنص النقدي. كان إيهاب حسن قد نجح في ذلك الوقت في فرض نفسه كواحد من ألمع المنظرين والنقاد التطبيقيين للنقد الحداثي في تلك الفترة المفصلية، التي وصلت إلى ذروتها فكريا في بداية السبعينيات، وإن كانت زمانيا تمد جذورها في رقعة واسعة من واقع النقد الحديث، من بداية الأربعينيات حتى الثمانينيات، ونقصد بها فترة نقد التلقي. لم أكن في ذلك الوقت المبكر-وأنا حبيس سجن النقد الجديد الذي نشأت بين جدرانه-أعرف شيئا عن سوسير أو شتراوس أو ياكبسون أو بارت أو دريدا. لهذا كانت أعمال إيهاب حسن في تلك الفترة المبكرة من وعيي السطحي بنقد الحداثة نافذة جديدة. وكنت، كما قلت، أقف أمام قدرته الدائمة على خلق ذلك الإحساس الفريد بالاندهاش بكثير من الانبهار الذي فقد الآن، ولا بد، بعض براءته الأولى. حتى نفهم ما حدث وما يحدث للغة النقد وما نقصده اليوم باللغة الشارحة دعونا نتأمل بعض صيغ-بعض الأشكال الخارجية فقط-اللغة الجديدة للتفسير: وهي صور تعرضت لعملية تصغير متعمدة، فليس المقصود هنا مناقشة إيهاب حسن في حد ذاته، وإنما مجرد تقديم مبدئي مبسط للغة الشارحة، وان كان حسن، بحكم موقعه المتميز في نقد الحداثة اليوم، ومنذ أكثر من ثلاثين عاما، يستحق الدراسة المتأنية لفكره وإنجازه:

Erratum: Gertrude Stein should have appeared in the latter work, for she contributed to both Modernism and Post modernism.

But without a doubt. The crucial text is



Inviting retinement, admitting purpose. Odious as this last possibility is to most biologists, it haunts the edge of their consciousness. Even monod is compelled to introduce the concept of "teleonomy"-the structural tendency of organisms to "act projectively-realize and pursue purpose"-in his "objective" frame, purpose, project. Program: concepts that, without ruling variability, resist the rule of randomness. Thus Francois Jacob, in la logique du vivant, also argues that what evolves is neither matter nor energy but forms, organisations. "unities of emergence". Integrating themselves into the larger pattern of things. Integrating themselves according to what principle or plan? Here we may allow various savants to risk their own speculations:

Every.
Where but
In man con-
sciousness has had
To come to a stand ; in
Man alone it has kept on
Its way. Man then, continues
The vital movement indefinite-
Ly, although he does not draw along
With him all that life carries in it-
self... it is as if a vague and formless
Being whom we may call, as we will man or
Superman, had sought to realize himself, and has
Succeeded only by abondoning part of himself on
The way. (Henri Bergson. Creative Evolution)

I prefer to speak of the "history of nature." in
this I remain close to the concept of evolution
for which..Gopi Krishna as well as Aurobindo
and Teilhard de Chardin are indapted to
the evolution of the nineteenth cen-
tury. The spiritulizing of the con-
cept... seems to me inesca-
pable if man inctuted in
evolution...(Carl Frie-
drich von Weizsxcker
in Gopi Krishna.
The Biological
Basis of Re-
Ligion and
Genius.)

If we are bold enough to extrapoiate at Long range... we might say that, in the Prudent words of Sir Isaac Newton, Everything takes place sa it the descent of The material universe toward an inert Chaos and toward annihilation were com Pensated by the simultaneous ascent of An imponderable universe, that of the Spirit... lecomte de Nouy, Human Destiny).

In open systems, we have not only entropy production owing to irreversible processes taking place in the system: we also have entropy transport, by way of introduction of material which may carry high free energy or "negative entropy". Hence the entropy balance in an open system may well be negative..This is what actually applies in living organisms(Ludwig von Bertalantty,Robots,Man and Minds.)

though intelligence can arise only frome life.It may then discard it. Perhaps at a later stage, as the mystics have suggested.It may also discard matter: but this leads us into reaims of speculations wich an unimaginative person like mayself would preter to avoid.

(Arthur c. Clarke, Profiles of the Future).

THE CNOSIS OF SCIENCE 161[77]

As matter dematerialized. So mind was dementalized. In a process quite similar to that of physics, reality was extented beyond the limits of direct experience. Consciousness, Descartes,s res cogitans, is but a small sector of psychic events; unconscious happennings emerge with quite fluid boundaries, into experienced consclusness.

(Ludwid von Bertalanffy, Robots, Men and Minds.)

The cybernetic epistemology which I have offered you would suggest a new approach. The individual mind is immanent but not only in the body.it is immanent also in pathways and messages outside the body: and there is a larger Mind of which the individual mind is only a subsystem. The larger mind is comparable to God and is perhaps what some people mean by “God,” but it is still Immanet in the total interconnected social System and planetary ecology.

(Gregory Bateson, steps toward an Ecology of Mind).

The twentieth century will be seen to display a conVergence towards a new universal attitude towards Man and his problems, culminating in, and supported by, a Scientific synthesis of unprecedented soope transcending the Seperation of subject and object, I foresee a new logic of process coherent with nature and history, which will put spirit into method.Since life imitates art, why should not history respond to this conjecture?

(Lanceiot Law Whyte, Focus and Diversions.)

Is it not conceivable
that Mankind,at the end
self, of its... folding-in upon it-
may reach a critical le-
vel of maturity where, leaving
Earth and stars to lapse slowly
back into the dwindling mass of
primordial energy, it will detach itself
from this planet and join the one, true, ir-
reversible essence of things, the Omega
point?
(Teilhard de Chardin, The Future of Man.)

In fairness to these writers, we may note that their view is integrative rather than totalitarian; it accepts the idiomorphic, the optative, the phenotypical, the concerte. Even in Teilhard's radiant-vision of "Noogenesis", the "supreme synthesis" allows individua tion, permits the most complex liberty. Yet his vision and theirs may offend gloomy humanists by a certain presumption of cosmic optimism. Transhumanization in a time of torture and terrorism, of[78]

في بداية تعاملي مع نصوص-«النقد أصبح نصا إبداعيا»-إيهاب حسن في فترة براءتي النقدية تلك فسرت ما يفعله في إخراج شكل لغته النهائي، بأنه جزء من المزاج الأمريكي الخاص الذي يميل بطبعه إلى تشجيع التفرد. وسرعان ما تأكد لي أنني أسأت الفهم والتقدير، وتسرعت في تمسكي بقوقعة النقد الجديد التي احتميت بها لسنوات، في الحكم على اتجاه جديد عريض يتدفق في حيوية.

لم تكن «بدع» إيهاب حسن في الواقع شذوذا نقديا أو لغويا إذن، بل كانت ترجمة لذلك الاتجاه الجديد في الدراسات الأدبية نحو نقد النقد، أو الميتانقد من ناحية، وتبني إبداعية النص النقدي من ناحية أخرى، وهما جانبان مختلفان لعملة واحدة تجمع بينهما اللغة الشارحة metalanguage أو الميتالغة. بل إن هذا الاتجاه لم يقتصر، كما ظننت في البداية، على نظرية التلقي أو التفكيك فيما بعد. لكنه قاسم مشترك واتجاه واع في صلب النقد

الحداثي، ونموذج إيهاب حسن في استخدامه للغة من ذلك المنظور الجديد سبقه إليه وعاصره عدد آخر من البنيويين والتفكيكيين والبين-بين، سواء في نقدهم لأعمال إبداعية أو نقدية، أبرزهم بارت في نقده لقصة بلزاك ثم نقده لبارت، ونقد دريدا لـ ليفي-شتراوس ولاكان، ونقد دي مان لعدد من النقاد البارزين وعلى رأسهم دريدا وكتابه في الجراماطولوجيا. إنه اتجاه عام ينضم إليه كل النقاد الحداثيين تقريبا باستثناء قلة تمسكت بالتفرقة بين لغة الإبداع ولغة النقد أبرزهم هيليس ميللر.

ما فعله بارت في تحليله لنص بلزاك، وما فعله إيهاب حسن، زاد عليه دريدا بكثير جدا في Glas، حيث يقدم أكثر نماذج لغة النقد الإبداعي استفزازا. فالكتاب بأكمله ينقسم إلى عامودين يفصل بينهما فراغ واضح. يخصص دريدا العامود الذي يقع يسار الصفحة لمناقشة أمور العقل كالفلسفة والمعرفة وعلم النفس، ولهذا يلعب هيجل فيه الدور الرئيسي، أما العامود الثاني فيخصصه لشؤون الجسم مثل الممارسة الجنسية وتأثير الخصي، ولهذا يسيطر عليه جبنيه. لكن الأمر لا يتوقف عند هذا، إذ إن دريدا يقاطع الخطاب في العامودين طوال الوقت بمقتطفات ترهقنا في مجرد تتبع ما يحدث وتحديد مصدره، وذلك في رأي دريدا، هو النموذج النهائي للشرح في الكتابة النقدية. ومرة أخرى ننقل صورة طبق الأصل من إحدى صفحات الكتاب:

Si j'écris deux textes'a la fois, vous ne pourrez pas me châtrer. Si je delinearise, j'érige Mais en même temps, je divise mon acte et mon désir. Je-marque la division et vous échappant toujours, je simule sans cesse et ne jouis nulle part. Je me châtre moi-même-je me reste ainsi-et je joue a jouir>. Enfin presque.
(Ah! tu es imprenable (eh bien) reste)

Entrave, donc, deux fois

Car si mon texte est (était) imprenable, il ne sera (it) pas pris, ni

retenu. Qui serait puni, dans cette économie de l'indécidable? Mais si je linearise, si je me mets en ligne et crois-niaserie-n'écrire qu'un texte 'a la fois, cela revient au même et il faut encore compter avec le coût de la marge. Je gagne et perds 'a tous les cas mon dard.

double posture. Double postulation. Contradic-tion on soi de deux désirs inconciliables. Je lui donne ici, accusé dans ma langue, le titre de DOUBLE BANDE, le (La, Les) mettant prati-quement en forme et en jeu.

[If I write two texts at once, you cannot castrate me. However much I delinearize, I erect. At the same time, I divide my act and my desire.I-show off the division and always escape you, I sham without inter-mission and come nowhere. I castrate myself- I hold myself thus-and I "play at coming."

well,almost.

(Ah!) you are impregnable (well)holding

Checked,then,twice.

for if my text is (were) impregnable, it will (would) not be taken),

nor held. Who would be punished in this economy of the undecidable ? But if I lineate, if I set going a line and believe-nonsense-I am writing only one text at a time, it amounts to the same thing and it is still necessary to reckon with the cost of the margin. I gain and lose each case my forked tongue.(79).

double posture.Double postulation. Contradic-tion in-itself of two ir-reconcilable desires.I present it here,imputed in my language, the style of DOUBLE BAND actually putting it (them) into form and into play.]

إننا، كما يقول ليتش، نعيش عصر نقد النقد: «إذا كان النصف الأول أو الثلثان المبكران من القرن العشرين هو/هما عصر النقد، فإن الجزء التالي منه يبدو كعصر نقد النقد. فبدلا من الدراسة النقدية للأعمال الأدبية، نشهد استكشاف وإنتاج «النصوص» النقدية باعتبارها إبداعات أدبية. ولم يعد هناك وجود للتفرقة بين هذين النظامين للنص النقدي أو التحليل تحت مظلة التناص[80]. أما على الساحة العربية فقد أشرنا إلى عدد قليل من «نماذج المقاربة» لبنيوية لا يمكن تفسير منهج التحليل فيها، إلا في ضوء الاتجاه الجديد لتحقيق عبور النقد إلى دائرة الإبداع. وهم في ذلك يمثلون التيار في أكثر صوره مبالغة.

إن حكم ليتش الموجز الدقيق على الاتجاه السائد بين النقاد الحداثيين ومن بعدهم لم يأت من فراغ، وجمهرة هؤلاء النقاد يؤكدونها دون استثناء. صحيح أنهم يختلفون في درجة حماسهم، فالبعض يصل في حماسه إلى حد المبالغات المستفزة التي لا تستحق المناقشة، والبعض الآخر يقدم وجهة نظر تقبل المناقشة واحتمالات الرفض أو القبول العقلاني الرصين. لكنهم يتفقون في نهاية الأمر على الميتانقد والميتالغة ودرجة الإبداع التي تتحقق للاثنين.

لنبدأ بالنغمة الهادئة في التيار الجديد والتي يجسدها «جوفري

هارتمان»في بحث له بعنوان «العبور: التعليق النقدي أدبا»(1976). يلخص هارتمان جوهر الاتجاه الجديد على النحو التالي:

يمكن للتعليق النقدي أن يعبر الخط ويصبح له طلباته الملحة. إنه لون لا يمكن التنبؤ به وغير ثابت، لا يمكن إخضاعه مسبقا لوظيفة الإحالة referential أو التعليق... لكن قوة المنظور النقدي يجب أن تصل إلى درجة لا يكون فيها المقال النقدي مكملا لشيء آخر... يجب أن يكون انقلاب ما مكننا تتحول معه هذه الكتابة «الثانوية»إلى «أولية»[81].

في ذلك الوقت كان بارت قد حقق ذلك العبور بالفعل في تحليله المشهور لقصة بلزاك، والذي وصل حجمه إلى سبعة أمثال القصة التي تناولها (نشرت الدراسة بالفرنسية عام 1970 وظهرت أول ترجمة لها إلى الإنجليزية عام 1974. وفي تلك الدراسة يؤكد بارت ضرورة عبور لغة النقد وانتقالها من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى (لغة الأدب): إن معنى نص ما، في الواقع، يمكن ألا يكون أكثر من مجموع أنساقه، عملية النقل اللانهائية ودوائر التحول، فإن نسقا ما ينقل عن نسق آخر، ولكن بطريقة متبادلة أيضا: بالنسبة للنص لا توجد لغة نقدية «أولى» «طبيعية»«قومية»«أم» النص منذ البداية، في أثناء خلقه، متعدد اللغة: لا توجد لغة دخول أو لغة خروج[82]. وفي موقع آخر يؤكد نفس المقولة من خلال نفي تميز أي لغة على أخرى، فوظيفة القراءة هي: «التحقير، إلغاء سلطة (تخويف) لغة ما على لغة أخرى. إذابة أي لغة شارحة بمجرد تأسيسها»[83]. وقد كان بارت أكثر تحديدا في حديثه عن الدرجة الأولى والدرجة الثانية التي تقسم إليها اللغة. لقد أخذ بارت في كتابه عن السميولوجيا 1967(Elements of Semiology) على السميولوجيا تواضع رؤيتها للغة النقد مقابل لغة الأدب، لأنها ترى نفسها لغة من الطبقة الثانية تنظر إلى لغة الأدب وكأنها تتربع على قمة جبل الأولمب باعتبارها لغة من الطبقة الأولى، بينما الواقع الذي يراه بارت أن أي لغة شارحة يمكن أن تحل محل لغة الطبقة الأولى، وذلك بفضل تلك المنطقة العمياء، منطقة الشك (aporia) التي تدمر سلطة اللغة الشارحة مما يخلخل وضع اللغة ويفقدها المناعة الأكيدة لمقاومة القراءات الجديدة أو منعها. هكذا تصبح لغة النقد من الطبقة الأولى، تلفت النظر إلى نفسها بل تلفت النظر بعيدا عن النص الأدبي ذاته. وتشير إديث كروزويل في هذا

المجال إلى عملية العبور التي حققتها دراسة بارت لنص بلزاك، وكيف أصبحت مثيرة للاهتمام في حد ذاتها بعيدا عن النص الأدبي الأصلي: «فالمؤكد أن النص النقدي الذي قدمه بارت نص ممتع مثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغواية، على نحو يدنو بالنص إلى حال من الشعر، وينأى به عن النقد في الوقت نفسه، فالإثارة الممتعة التي يخلقها هذا النص ترجع إلى بارت أكثر مما ترجع إلى بلزاك»[84]. إن النقاد الحداثيين ومن بعد الحداثيين لا يخفون طموحهم في أن يتحقق القبول النهائي للنقد باعتباره أدبا، دون أن يكون في ذلك تهديد للأنواع القائمة مثل الشعر والرواية والقصة والدراما. وحينما يتحقق ذلك، فسوف يصبح ظهور العمل النقدي الجديد«حدثا يحتفي به في تاريخ الأدب بقدر ما يحتفي بالعمل الغني في تاريخ النقد[85].

وإلى أن يتحقق ذلك القبول النهائي للنقد داخل دائرة الإبداع من جانب مؤرخي الأدب، يقوم نقاد الحداثة هم أنفسهم بالتعامل مع نصوصهم النقدية على أساس أنها نصوص أدبية إبداعية، ويمارسون معها طقوس التفكيك الكامل التي يمارسونها عند تعاملهم مع النص الرسمي:

إن عملية إنتاج التفكيك ذاتها هي بالضرورة إنتاج نص. وكل كتابة نقدية من هذا النوع تحتوي نقطتها العمياء الخاصة بها (aporia)، وهو جانب مقبول في المشروع التفكيكي. إن كل تفكيك يفتح نفسه أمام تفكيك آخر. معنى ذلك أن الإنتاج الأخير لقراءة تفكيكية لا يمكن أن يكون نهائيا، لكنه مجرد خاتمة finale تخضع هي نفسها لعملية محو جديدة[86].

ويربط ليتش بين تطبيقات استراتيجية التفكيك على النصوص الأدبية، كما بينا في الصفحات السابقة، وتطبيقاتها على النصوص النقدية في إيجاز رائع، ويفسر بهذا تلك «اللخبطة»التي تبدو للوهلة الأولى تزيدا في التحليل النقدي لا يحتاج إليه النص الأدبي ولا يخدم عملية التفسير، تماما كما شاهدنا في النماذج التي أشرنا إليها من نقد كمال أبو ديب وحكمت الخطيب وهدى وصفي ثم إيهاب حسن. وإن كان استخدام «للوهلة الأولى»في السياق السابق لا يعني أننا غيرنا رأينا المبدئي حول ذلك التزيد النقدي: فما زلنا عند رأينا لأول، وهو أن ذلك التزيد لا يخدم النص ولا يقربه، بل يحجبه ويحول بينه وبين تحقيق المعنى. المهم أن ليتش، كما قلنا، يوجز

استخدام المنهج في تفكيك النص النقدي بنفس الطريقة التي يفكك بها النص الأدبي:

يميل التفكيك... نحو بويطيقا الشرخ Facture. فالجملة المحكمة مثلا تعرض للهجوم، والوحدات الأخرى الأكبر للكتابة والترتيب تثير استراتيجية التفتت، وتماسك المقال والكتاب وسياقات تطورهما المنظمة تنهار. إن تكنيك التجزئة والتشويه الذي بدأه فنانو الحداثة يساعد الناقد التفكيكي dismantle في فك عمله النقدي ذاته وأنظمته. إن اللخبطة hodgepodge الشاملة للحروف التي يرتبها دريدا حسب التواريخ في"Envois" في كتابهLa Carte Postale ، وذلك التشابك للأشكال التي ترتب أبجديا في "Fragments" في كتاب بارت A Lover's Discourse (1977)نماذج أخرى للشرخ. إن البينصية تغزو الإنتاج النقدي، واللعب الحر للدال يهاجر إلى القراءات والكتابات النقدية ويهز مركزها... إن نص الباحث ينبذ النظام والموضوعية والحقيقة. إنه ينكر أي لغة راسخة أو مستقرة[87]

سبق أن نوهنا إلى أن المنادين بالميتانقد والميتالغة وأدبية النص النقدي ينقسمون إلى فريقين: فريق يلتزم بحدود المنطق، حتى إن كان البعض يرى أنه منطق مغلوط يؤدي إلى استنتاجات بالغة الطموح، وفريق يميل إلى المبالغة المستفزة. من أبرز أعضاء الفريق الأخير «جوفري هارتمان»الذي كان قد تحول عن مدرسة النقد الجديد إلى التفكيكية في حماس مبالغ فيه. في أعماله الثلاثة التي تجمع كتاباته النقدية وهي Beyond Formalism (1970) و The Fate of Reading (1975) ثم Criticism in the Wilderness (1980). يتفق هارتمان مبدئيا مع دي مان على أن النقد يقع داخل دائرة الأدب. لكنه يذهب في حماسه لإثبات وجهة نظره إلى حد المبالغات غير المقبولة. فحتى تلفت لغته النقدية النظر إلى نفسها تحتشد بالتقاطعات والتداخلات غير المفهومة والمربكة. بل يصل في ولعه بالغموض المتعمد والمراوغة المقصودة إلى القول صراحة بأن النص النقدي لا يهدف إلى إنتاج معنى منسق، بل إلى إبراز التناقضات والغموض داخل النص الأدبي بطريقة تجعله أقل قابلية للقراءة. أما فيما يتعلق بالنص النقدي نفسه، فحيث إنه يقع داخل دائرة الأدب، فيحب أن يكون هو الآخر غير قابل للقراءة بنفس الدرجة !!

والطريف أن هيليس ميللر في المقدمة التي قدم بها لكتاب هارتمان

«مصير القراءة»يتخذ موقفا معارضا لرأي هارتمان: «إن الناقد اليوم ضروري وغير مؤثر كما كان دائما، ونصه ليس أكثر من مجرد نص يضاف إلى كومة النصوص... هل وقعنا في فخ النقد التافه، نقد ملء الفراغات بعد أن حولناه إلى غاية في حد ذاته ؟»[88].

4- التناص:

لم تثر كلمة جدلا نقديا شغل الحداثيين جميعا قدر الجدل الذي أثارته كلمة intertextuality. ربما يكون أحد أسباب الجدل في العربية هو غرابة المصطلح النقدي الذي نقلت إليه. فأحيانا تترجم إلى تناص وأحيانا أخرى تترجم إلى بينصية التزاما بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنجليزية. وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية والذي يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى «بين inter» و«نص text» فيكون التعبير الأكثر دقة و«بين-نص»، وهو في ذلك يختلف عن النصية textuality. ويحدث أحيانا، خاصة عند بعض الحداثيين المتأخرين أن تستخدم كلمة نصية للإشارة إلى التناص أو البينصية، وحينما يحدث ذلك فإن الأمر يتطلب يقظة كافية من القارئ ليعرف أن البينصية هي المقصودة في السياق، خاصة إذا كان السياق سياقا تفكيكيا. والأمر يحتاج إلى وقفة نحاول فيها تبسيط مفهوم ذلك المصطلح في نقد الحداثة.

حتى نفهم البينصية لا بد من العودة إلى النصية وما تعنيه عند تحليل النص الأدبي. لقد ارتبطت النصية بالبنيوية. ثم سحبت على المدرسة النقدية السابقة مباشرة وهي النقد الجديد الذي يشير إلى نفس الدلالة باستخدام مصطلح مختلف وهو الوحدة العضوية، وإن كان يمكن إيجاد أوجه تشابه بين نصية البنيوية وقول النقد الجديد بضرورة تحليل النص الأدبي كما هو من داخله. وبصرف النظر عن انتماء مفهوم النصية أو العلامة اللغوية التي تستخدم للدلالة عليه، فإن له معنى واحدا: النص الأدبي منتج مغلق، فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها بالبعض، وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله. هذا هو أبسط تعريف ممكن للنصية. أما البينصية فهي نقيض ذلك تماما، فالنص ليس تشكيلا

مغلقا أو نهائيا. ولكنه يحمل آثار traces نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا. وحيث إنه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، من ناحية، وحيث إن القارئ هو الأخر يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأقل، النصوص التي قرأها، من ناحية أخرى، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنه لا يوجد نص. ما يوجد هو «بين-نص»قط، ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ. وبهذا يصبح التناص الأساس الأول لـ «لا نهائية»المعنى في استراتيجية التفكيك.

فإذا نحينا تبسيط التبسيط الذي لجأنا إليه وعدنا إلى المصطلح النقدي الأكثر رونقا وجاذبية من ناحية، ومراوغة من ناحية ثانية، فإن أقرب تعريف أو تحديد لحالة التناص هو ذلك الذي يقدمه ناقد روسي متعدد الانتماءات، واكتسب شعبية متأخرة كتفكيكي متقدم وهو ميخائيل باختين. ومن المقارنات الشائقة التي يعود إليها الكثيرون في السنوات الأخيرة تلك التي عقدها باختين بين حالة النص الأدبي وحالة المهرجان أو الكرنفال carnival التي يختلط فيها كل شيء: الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية. وهذه بالضبط حالة التناص:

إن الكلمة وهي تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات، بيئة من كلمات غريبة، من أحكام القيمة والتأكيدات. وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخرى، تختلط بالبعض وتنفر من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة[89].

في ظل صورة الكرنفال المفتوح الذي تتداخل فيه الأشياء تنتفي فكرة النص المغلق، إذ إن كل محاولة لإغلاق النص عن طريق تفسير نهائي محكوم عليها بالفشل، لأن النص النقدي هو الآخر جزء من كرنفال نقدي خاص به وتتعدد فيه الأصوات، تماما كما تتعدد الأصوات داخل النص الأدبي. من هنا يخلص باختين إلى استحالة وجود نص نقي. «إن كل نص صدى لنص آخر إلى مالا نهاية، جديلة لنسيج الثقافة ذاتها»[90]. إن فكر باختين يدور حول ثلاثة مبادئ تؤسس فلسفته الجمالية أهمها رفض النص للنهائية unfinalizability. والكلمة بالإنجليزية تمثل نحتا جديدا غير مألوف ارتبط بباختين في مرحلته الوسطى والتي أنتج فيها بحثه لرسالة الدكتوراه عن رابيليه. وبرغم أن المفكر الروسي المتعدد الولاءات النقدية لم يكن تفكيكيا.

ثم إن فترة خصوبته الفكرية توقفت في أوائل الخمسينيات قبل أن يسمع أحد عن التفكيك، برغم ذلك فإن فكرة عدم قابلية النص الأدبي للإغلاق تعتبر، في تلك الفترة، صلب استراتيجية التفكيك، وهذا يفسر اكتشافه المتأخر منذ السبعينيات حتى الآن. في تلك الفترة الوسيطة والناضجة من خصوبته الفكرية يقدم باختين، الذي كان يعمل أستاذا مغمورا في جامعة روسية صغيرة في مدينة صغيرة، فكرة الكرنفال ويتبعها بأحد التشبيهات التي لا تنسى لجسم النص الأدبي. وإذا كنا ننشد التبسيط كأداة لتقريب التفكيك من القارئ العادي فلا بد من التوقف عند تلك الصورة:

ذلك الجسم الغريب grotesque جسم في حالة صيرورة. إنه لا ينتهي ولا يكتمل أبدا، إذ تتم عملية تشكيله وخلقه بصفة مستمرة، وهو يقوم بتشكيل وخلق جسم آخر علاوة على ذلك، فإن الجسم يبتلع العالم ويبتلعه العالم.. . بعد المعدة والأعضاء التناسلية يأتي الفم الذي يدخل العالم من خلاله ليتم ابتلاعه. بعد ذلك تأتي فتحة الشرج. إن كل تلك التعقيدات والفتحات تشترك في صفة واحدة، ففي داخلها يمكن التغلب على الحدود بين الأجسام والحدود بين الجسم والعالم: هناك عملية تبادل وتفاعل[91].

إنها صورة غريبة شائهة للنص الأدبي الذي يشكل ويشكل طوال الوقت، لكنها ليست أكثر غرابة أو شذوذا من صورة النص الأدبي من منظور تفكيكي.

لكن صورتي الكرنفال والجسم الغريب الذي لا يكتمل، الذي يشكل ويشكل، والذي يبتلع العالم ويفرزه في حالة صيرورة دائمة، صورتان مجازيتان. بقي أن ننتقل إلى مفهوم التناص كما يمارسه أو يحدد معالمه أقطاب التفكيك مثل بارت وفوكوه ودريدا وهارتمان وبلوم. لكن تلك مرحلة تختلف في تعقيدها عن صورتي باختين المبسطتين عن الكرنفال والجسم الغريب الدائم التغير. إننا هنا أيضا بحاجة إلى تقديم مبسط تمهيدي أو انتقالي. والواقع أن التفكيك في جوهره-كما سبق أن أشرنا في بداية هذا الفصل، وكما سنشرح بالتفصيل عندما نحاول نقد استراتيجية التفكيك-بسيط لا يحتاج إلى كل تلك الهالة ولغة الكهنوت السرية محدودة التداول التي يستخدمها أقطاب المنظرين التفكيكين. ونجد ضالتنا في شرح مبسط للتناص نرى أنه تمهيد جيد لمناقشة فكر التفكيك في صيغته الميلودرامية

حول التناص:

إن السلخة chip الصغيرة من عمل قديم حينما تجد طريقها إلى نص معاصر تبدو كمصدر أو تأثير أو إشارة أو محاكاة أو نموذج أولي archetype أو معارضة irony. حينما نقرأ سونيتا معاصرة، على سبيل المثال، نتعرف على نمط الـ stanza والقافية والتيمات التقليدية. وربما نتذكر «بترارخ»أو «وايات»أو «رونسار» أو «سبنسر» أو «ميلتون». إن شعراءنا، باعتبارهم كتابا محترفين وأرواحا حرة مبدعة، يستخدمون تلك المصادر والأشكال التاريخية لإحداث تأثير أدبي. والقارئ المثقف أو الناقد يتعرف على تأثيرات التاريخ والتقاليد تلك ويهتم بها، وهو، بحكم معرفته بقواعد النحو والبلاغة والمعجم اللغوي وأشكال الأدب وتقاليده، يعيد دراسة «بترارخ»أو «وايات»أو «رونسار» أو الآخرين، حتى يستطيع في النهاية أن يجد للنص الجديد مكانا ويحل شفراته ويقومه. إن ذلك العمل النقدي، العمل الدؤوب الذي ينكر الذات، هو الدراسة المنهجية. وحينما يمتد النص ليغطي مصادر متعددة يصبح تاريخا للأدب. إن توسيع الدائرة لتشمل سياسات الرعاية patronge أو النشر واقتصاديات الطباعة ولاهوت البويطيقا وجماليات الفنون الجميلة يعني الكتابة على نطاق أكبر-أي إنتاج تاريخ ثقافي. إن دوائر السياق التي تحيط بالنص تبدو وكأنها تتسع بلا نهاية[92].

ربما تجدر الإشارة هنا، وقبل مناقشة أركان التناص كما يقدمه ليتش، إلى مفهوم التقاليد في النقد الجديد. فالجزء الأول من عرض ليتش للأسس التي يقوم عليها التناص-وقبل أن يحول القراءة التفكيكية لنص واحد في ظل وعي القارئ المثقف بالتناص إلى عملية تأريخ للأدب وإنتاج للتاريخ الثقافي-يردد أصداء قوية لتقاليد إليوت، حيث يقرأ المتلقي القصيدة الجديدة في ضوء تأثير السلف بمعنى، ويعيد تقييم السلف في ضوء الحاضر، بمعنى آخر. لكن لذلك الحديث موقعا آخر فيما بعد. إن تعريف ليتش المبسط للتناص يتسم، أولا، بعمومية تسمح بانسحابه على التفاصيل الدقيقة، الفنية والفلسفية، التي سيدخلنا فيها أقطاب التفكيك ولا شك. وثانيا، يتسم بطموح مبالغ فيه حينما يتم الربط بين قراءة من متلق واحد لنص واحد والتأريخ للأدب والثقافة. وكأننا نعود إلى نقطة البداية التي انطلق منها التفكيك في رفضه لسذاجة البنيويين الذين أرادوا رؤية العالم كله في

حبة فاصولياء. لأن هذا على وجه الدقة ما يفعله بعض غلاة التفكيك وهم يقفون أمام مراياهم المحدبة ويرون إنجازات التفكيك بصورة مبالغ فيها. إن هذا ما يفعله ليتش حينما يحول قراءة نص واحد إلى عالم مصغر للأطر الثقافية.

بعد هذا التقديم البسيط دعونا ننتقل إلى بعض تفاصيل التناص كما يقدمها كبار منظري استراتيجية التفكيك. وسوف نبدأ بكاهن التفكيك الأكبر وهو جاك دريدا ليقدم لنا مفهوم التناص كما يراه، وبعد ذلك ننتقل إلى التنويعات المختلفة والنتائج المترتبة عليها فيما يتعلق بقراءة النص وتفسيره. في دراسة متأخرة لدريدا بعنوان «Living on: Border Lines» مارس فيها كل حيل التفكيك في استخدام اللغة الشارحة وتجسيد التناص عن طريق تقديم نصين متوازيين طوال الوقت، يعتمد أحدهما في تفسيره على حضور النص الآخر، وكأنه يترجم عنوان بحثه حرفيا، في تلك الدراسة يشرح دريدا ما حدث أو طرأ من تغيرات على مفهومنا للنص منذ الستينيات. يقول دريدا إن هناك مفهومين للنص: مفهوم قديم ومفهوم جديد. المفهوم القديم هو المفهوم التقليدي الذي يرى النص واضح المعالم والحدود، نص له بداية ونهاية، له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان ومؤلف وهوامش، وله أيضا قيمة مرجعية حتى إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي. كل هذه تمثل حدود النص، والكلمة المستخدمة هنا لا تترك مجالا للشك في دلالتها الجغرافية وهي borders ثم حدث... ماذا حدث؟ حدث أن جاء الطوفان (ليس من منظور دريدا، بالطبع). حدث انقلاب جذري في مفهوم النص في الستينيات، أي مع بداية استراتيجية التفكيك:

ما حدث، إذا كان قد حدث، هو عملية اجتياح... أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه.. . لما استمر في تسميته «نص» لأسباب استراتيجية... «نص» لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن (إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا)[93].

إن أهمية حديث دريدا عن اجتياح حدود النص والذي أثار ضجة آنذاك ترجع أيضا إلى أنه جاء جزءا مما عرف بـ «مانفستو» نقاد ييل الخمسة[94] عن التفكيك، والذي نشر عام 1979 في مجموعة مقالات بعنوان التفكيك والنقد. وهم، برغم اختلافهم الواضح حول بعض مبادئ التفكيك التي يحددها المانفستو، وخاصة المبدأ الثاني القائل بإبداعية لغة النقد وضرورة انتقالها من مرتبة اللغة الثانية إلى مرتبة اللغة الأولى، برغم ذلك يتفقون حول مبدأ اجتياح حدود النص. ربما لا يعبر الجميع عن فكرة التناص بنفس الصيغة الميلودرامية التي لجأ إليها دريدا، لكن فكرة أن النص هو بين-نص بالضرورة كانت موضوع اتفاق لا خلاف عليه (باستثناء دي مان الذي لم يكترث كثيرا للتناص، ونادرا ما تعرض للحديث عن تأثير السلف). بل إنها كانت من بين مفردات المانفستو الذي حدده هارتمان في مقدمة الدراسات التفكيكية:

يتضح أن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسي والنقد البلاغي. إن كل ما اعتبرناه روح النص، أو معنى، يمكن فصله عن حرف النص يظل داخل «مجال بينصي»... لقد أظهر النقد دائما أن النص المقروء يعني أكثر مما يقول.. . أو أنه ينسف كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة irony[95].

ويقدم بلوم الذي يرى البعض أنه كان أقل حماسا للتناص من دريدا، صيغة خاصة به كناقد تفكيكي، وإن كانت تردد أصداء واضحة من فكرة هيديجر عن معركة المبدع مع التقاليد ومحاولة نسفها. كان هيديجر، كما سبق أن بينا، يرى ضرورة تدمير التقاليد لأنها في تحجرها تحجب التأسيس الأول للكينونة وتخفي أصل الأشياء. لكن الكاتب المبدع، من منظور هيديجر، يعرف مقدما أنه يدخل معركة خاسرة أو يحقق نصرا باهظ التكلفة. فالتقاليد، في التحليل الأخير، تؤكد حضورها في عمل الكاتب. نسخة بلوم لا تختلف عن ذلك كثيرا، فهو يرى أن الشاعر القوي يدخل معركة مع السلف القوي من الشعراء، وأنه يستخدم في ذلك مجموعة من الدفاعات (المجازات والصور البديعية) التي تعبر عن الذات المقيدة المكبوتة وهي تدافع عن نفسها ضد قهر الآخر وتأثير السلف. لكن المعركة في حد ذاتها تؤكد حضور هذا السلف في النص الجديد، ثم إن المعركة تنتهي دائما

بتأكيد ذلك الحضور. وهذا جوهر توتر القلق الذي يتحدث عنه بلوم في دراسته الممتعة. المهم أن كل إساءة قراءة للنص، من وجهة نظر بلوم، تحدد أنماطا نصية في علاقتها مع بينصوص أخرى. فالنص لا وجود له إلا بين بينصوص، بل إن التناص هو الذي يضع الأسس لقيام النص. وربما تكون تلك العلاقة بين النص والبينصية، أو القول بضرورة تحقق البينصية حتى يتحقق قيام النص، سببا في الاستخدام المتأخر لكلمة «نص» بمعنى «بينص». إن بلوم يرى أنه لا وجود لما يمكن أن نسميه قصائد، الموجود هو «بينقصائد» فقط. لا يوجد «شاعر» بل «بين-شاعر».

من بين التهم التي وجهت إلى التفكيك تهمة الإصرار على توسيع مجال النص ليبتلع العالم كله ويتحول إلى مكتبة عالمية. وبرغم دفاع دريدا الحماسي ضد هذه التهمة أكثر من مرة، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن عملية توسيع أفق النص، التي ترتبت على اجتياح النص التفكيكي لحدوده التقليدية، نتيجة منطقية. وإن كان ذلك لا يعني أن نحول المجاز إلى حقيقة حرفية، فنتصور النص بالفعل ذلك الكائن الأسطوري البشع، وذلك الوجود الذي لا يصل نموه إلى نقطة اكتمال فيشكل بقدر ما يتشكل. المهم أن المتفق عليه أنه لا يوجد نص مغلق مكتف بذاته، وأن النص الحداثي يجتاح حدوده، ويتسع إلى درجة تمكنه من إزاحة نصوص ووضع يده على أخرى، كماء يقول جوزيف ريدل أحد أقطاب المدرسة التفكيكية الأمريكية من خارج مجموعة ييل المشهورة: «إن النص الأدبي عبارة عن لعب تناص ليس فقط بالمعنى البسيط القائم على أن العمل نشأ دائما داخل المجال التاريخي للأسلاف. إن لعب اختلافاته ذاتها يعكس إزاحته لنصوص أخرى وإعادة تملكها ويمهد الطريق أمام النص النقدي الضروري الذي يجب أن يكمله»(96).
لكن ريدل يطور مفهوم البينصية على أساس أن النص الحاضر مفتوح تماما أمام تأثيرات النصوص السابقة في استخدام اللغة والمجاز والتيمات والأصداء، يرى ريدل أن النص السالف يصبح هو ذاته مدلولا مراوغا لعلامة هي النص الحاضر، ويستعير ريدل في منظوره المختلف قول التفكيك المبدئي بأن لا نهائية الدلالة ومراوغة المعنى تقوم على الفصل بين الدال ومدلوله ليقول إن «النص البينص» يمثل الحاجز بين النص ونفسه، مما يسمح باللعب الحر للنص/العلامة، وبصورة أكثر تفصيلا، فإن النصوص

السابقة تجتاح حدود النص الحاضر لتحوله إلى بينص تلعب فيه الاختلافات بحرية كاملة. لكن تلك النصوص السابقة ليست في الحقيقة نصوصا، بل بينصوص، أي لا يوجد في الواقع نص أول أو نص أصل غزته نصوص سابقة. ولتقريب ما يحدث هنا يعود ريدل إلى مراوغة المدلول وحرية اللعب في العلامة، وهي مراوغة تقوم على اللعب الحر للاختلافات الذي يؤدي إلى الدلالة اللانهائية. والعلامة في هذا لا تختلف عن النص كثيرا ويمكن اعتبارها هي الأخرى، وبنفس المنطق «بينعلامة». النص الجديد إذن دال تجتاح حدوده نصوص أو دوال لمدلولات سابقة إلى مالا نهاية. وبنفس الطريقة التي تفتح الفجوة بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لا نهائية الدلالة فإن الفجوة بين النصوص والبينصوص تفتح الطريق أمام لا نهائية المعنى.

ولا يختلف الحال كثيرا على الجانب الآخر من المحيط حيث يتحرك بارت من نفس المنطلقات التي انطلق منها جاك دريدا، قبل وبعد الهجرة من فرنسا إلى الولايات المتحدة الأمريكية. إن رولان بارت يؤكد أنه لا معنى من دون بينصية (كل نص هو بينص)، وأن البينصية، في نفس الوقت، هي تأكيد للتمرد التفكيكي على سلطة التفسير الواحد أو المعتمد. لكن التناص عند بارت يدور بصورة صريحة حول محورين: محور النص ذاته ومحور المتلقي، وإن كان دريدا والتفكيكيون الأمريكيون لا يختلفون مع ذلك الرأي في واقع الأمر. فالقول بأن النص التفسيري أو النقد يفكك نفسه هو الآخر، تماما كما يحدث داخل النص الأدبي، يعني ضمنا على الأقل أن النص النقدي يلقى نفس مصير النص الأدبي في كل شيء تقريبا، بما في ذلك التناص. ومع ذلك فإن بارت، انطلاقا من موت المؤلف وانتفاء القصدية ومولد النص في القراءة، يؤكد من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ، ودون وعي ذلك المتلقي. فالتناص، شأنه شأن النص نفسه، لا وجود له. وهذا ما يذكرنا، مرة أخرى، بأفق توقعات القارئ كما عرفه جادامر. صحيح أن الكاتب يمتلك معجمه اللغوي ومخزونه المعرفي الخاصين ومن ثم فإن علمية الكتابة تؤكد «أن النص يتكون من كتابات مركبة مأخوذة من ثقافات عدة»، وأنه في حقيقة الأمر ليس سوى نسق من الدوال المأخوذة من المستودع البينصي للغة، لكن «هناك مكانا واحدا تتركز فيه هذه التعددية، وهو القارئ»[97].

إن البينصية تقوم على تلك العلاقة بين النص الفردي وما يسميه بارت بالكتاب الأكبر the Book مستخدما الحرف الكبير في كتابة الكلمة، وهو الكتاب الذي يضم كل ما كتب بالفعل. أي أن النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثارا وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر، وأنه جزء من كل ما تمت كتابته. إن عناصر الكتاب المشفرة، من منظور بارت، «عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته ورؤيته وفعله وتجربته...» وفي إشارة الشفرة إلى ما تمت كتابته بالفعل أي إلى الكتاب الأكبر (للثقافة، وللحياة كثقافة) فإنها تحول النص إلى ملخص لهذا الكتاب. ولما كان النص جزءا من الكتاب الأكبر الذي يضم كل ما تمت كتابته بالفعل في السيرة والتاريخ والميتافيزيقا والفلسفة... الخ فإنه يصبح مغلقا-بمعنى يختلف عن إغلاقه البنيوي تماما-بحيث يمكن القول إننا لا نحتاج إلى شيء خارج النص، لأنه لا يوجد خارج النص في المقام الأول. كل ما هناك هو التناص فقط.

ويتحول الكتاب الأكبر عند بارت إلى الأرشيف archive عند فوكوه. لكن رقعة أرشيف فوكوه أقل مساحة من الكتاب الأكبر عند بارت الذي يضم كل ما كتب. أما أرشيف فوكوه فهو السياق الذي تحدده القواعد التي تحكم تنظيم الفترة المعرفية أو العصر المعرفي. وهكذا، فإن إنتاج نص أو تفسيره يعني بالضرورة وضعه داخل شبكة تاريخية أو أرشيفية تنتظم فيها، على شكل تداخلات وتقابلات وتشابكات كل مفردات الأرشيف الكامل من الأفكار والقيود التاريخية والاجتماعية والمؤسسية والتي تمثل حياة مجتمع ما في فترة زمانية محددة.

قد يرى البعض أننا لا نستطيع أن نرفض مبادئ التناص في كليتها، وأن هناك الكثير مما يمكن قبوله أو مناقشته بمنطق هادئ. ونحن نتفق مع ذلك الموقف مبدئيا. فالقول بأن النص الحاضر موضوع التفسير أو القراءة يحمل رمادا ثقافيا من نصوص سابقة، قول تشهد بصحته بعض أفضل قصائد القرن العشرين التي لم تنتجها الحداثة التفكيكية. لكن التناص يتخطى حدود المنطق حينما نربطه بالدرجة الأولى بوعي القارئ به من ناحية، ثم بأفق توقعات القارئ، أي قارئ، من ناحية أخرى. وهو ما يعني، تفكيكيا، لا نهائية التفسير، وخطأ الدلالة المستمرة دون توقف، واستحالة معرفة الحقيقة. وقد لا نجد صعوبة في التعايش مع تفسير ليتش: «ليس

النص شيئا مستقلا أو موحدا، بل مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إذ إن نسق لغته ونحوه ومفرداته يجر معه شظايا وأجزاء متنوعة-آثارا-من التاريخ حتى أن النص يشبه مركز توزيع ثقافي لجيش الخلاص يضم مجموعة غير محدودة من الأفكار والمعتقدات والمصادر غير المتجانسة»[98]. ثم إن المقولة في حد ذاتها لا تختلف عن مقولة إليوت حول التقاليد إلا في صياغتها اللافتة للانتباه. لكن من الصعب التعايش مع الفوضى الكاملة التي تربط التفسير-تحت مظلة التناص-بأفق توقع كل قارئ على حدة. ثم إن هناك صيغا أخرى للبينصية مبالغ فيها إلى درجة تقربها من العبثية.

من بين تلك المبالغات، وهي غير قليلة، قول دريدا بأن التناص في الواقع يتمثل في استخدام النص الحالي لكل كلمة سبق استخدامها في نص آخر أو سابق. إننا لا نتحدث عن اقتطاف وحدات دلالية أكبر من الكلمة، مثل الجملة النثرية أو بيت شعر، بل مجرد استخدام كلمات سبق استخدامها. صحيح أن دريدا يريد بتلك المبالغة تأكيد لا نهائية النص ولا نهائية التفسير، لكن الأمر بالقطع يدخل دائرة العبث الذي تؤكده كلمات ليتش تعليقا على تلك المبالغة:

وإذا وصلنا بفكرة دريدا عن الاقتطاف citation إلى منتهاها وجدنا أنها تلتقي بالنظرية الأوسع عن التناص. إن استخدام أي كلمة سبق استخدامها يعني «الاقتطاف». ولما كانت كل كلمة في قواميسنا غير المختصرة مرت بمراحل الاستخدام ولها بذلك تاريخ تناصها، فإن كل كلمة تجسد إمكانية اقتطافها في كل مرة تنطق أو تكتب... إن كل كلمة داخل نص تحمل هذه الإمكانية، وخطوط التناص، حينما تضرب في إمكانية اقتطافها، تتعدى كل احتمالات التصور... معادلتنا هي: مجموع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد الكلمات في نص ما يساوي كمية التناص. وحيث إننا لا نستطيع تحديد تاريخ الاقتطاف فإن معادلتنا الزائفة عديمة الفائدة[99].

إن الزيف الذي يتحدث عنه ليتش ليس في المعادلة في حد ذاتها، لكنه في الأساس الذي قامت عليه، وهو المبالغة التفكيكية المستحيلة.

وبصرف النظر عن المبالغات التي تصدر عن بعض أقطاب استراتيجية

التفكيك، فإن التناص يقدم، بطريقة غير مباشرة، بديلا معقولا له وجاهته لفكرة انغلاق النص ونهائيته التي قام عليها فكر كل من النقاد الجدد والبنيويين فيما يتعلق بانتفاء ذاتية المتلقي. وبرغم أن جناح الماركسية البنيوية ربط بين نسق اللغة ونسق الأدب من ناحية والأنساق الثقافية الأخرى، من ناحية ثانية، بل بين هذين النسقين وأنساق لا تنتمي بالضرورة للبنية الفوقية، مثل قوى الاقتصاد والصراع الطبقي، إلا أنهم تمسكوا طوال الوقت بذاتية النسق البنيوي واكتماله بل وانغلاقه في حل توفيقي. أما في استراتيجية التفكيك فإن البديل المقبول الذي يقدمه التفكيكيون-وتكاد تكون هذه المرة الوحيدة التي يقدم فيها التفكيكيون بديلا حتى وإن كان ضمنيا لكل ما رفضوه ونسفوه-هو استحالة الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا وقويا داخل النص وبين النص وأفق توقعات القارئ وليس بالضرورة «ذاته» بالمفهوم الرومانسي. معنى ذلك، في المنظور التفكيكي، أن النص عبارة عن ترسبات ثقافية-فكرة الترسب تفكيكية-وأن ما تفعله القراءات المختلفة هي عملية تقليب للنص حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسبات الثقافية المختلفة إلى السطح.

5- الاختلاف-التأجيل والحضور / الغياب:

من المفردات-يرفض دريدا نفسه أن يسميها كلمة أو مفهوما-التي ارتبطت باستراتيجية التفكيك عامة وباسم دريدا خاصة منذ البداية كلمة differance، والتي خصص لها دريدا بحثا منفصلا نشره بالفرنسية بعد بحثه المشهور الذي ألقاه في جامعة جونز هوبكنز بعام واحد. وبرغم تعرض بعض مفاهيم وشعارات التفكيك للصدأ بدرجات متفاوتة، فإن لفظة الاختلاف/التأجيل لم تفقد بريقها الذي اكتسبته منذ تلك الأيام المبكرة لاستراتيجية التفكيك، ولم تفقد أيضا قدرتها على إثارة الجدل والاختلاف حول نتائج المقولة وليس بالضرورة حول دلالة الكلمة. فدلالتها واضحة ترتبط في معنييها المختلفين بالأصل الفرنسي لكلمة differance وطريقة نطقها، بحيث يختفي صوت الحرف الصائتa ويتحول إلى e مما يقربها من الكلمة الإنجليزية difference. ودون الدخول في شروحات معروفة ومطروقة فإن الكلمة الفرنسية تعني الاختلاف أو تأجيل الإشارة إلى شيء آخر، أو مدلول يحدده

الدال. (من هنا يأتي استخدامهما معا: اختلاف/تأجيل). وبرغم اختلاف المعنيين الأصليين إلا أنهما في استراتيجية التفكيك يستخدمان في تبادل قد يكون مربكا في بداية التعامل معهما، ولكن سرعان ما تتضح أبعاده. فالاختلاف في استراتيجية التفكيك يؤدي إلى تأجيل الدلالة أو المعنى. وعلى هذا الأساس اخترنا الجمع بينهما باعتبارهما طرفين في معادلة واحدة. وفي نفس الوقت فإن الاختلاف وتأجيل الإحالة عند التفكيكيين يرتبط بمفهوم الإحالة إلى سلطة أو مركز ثابت وموثوق في الخارج logocentrism، الذي شغل اللغويين منذ أسس سوسير لعلم اللغويات في السنوات الأولى من القرن حتى الآن، وشغل أيضا مساحة كبيرة في الفكر الفلسفي المعاصر، وخاصة عند مارتن هيديجر. تلك هي محاور مناقشتنا للـ differance باعتبارها إحدى استراتيجيات تحليل النص من منظور تفكيكي.

لنبدأ بتعريف أو مفهوم دريدا نفسه حيث إنه المسؤول عن إدخال المصطلح إلى معجم استراتيجية التفكيك. وقد قلنا إن دريدا خصص لذلك بحثا كاملا بعنوان «Differance» نشر لأول مرة عام 1967، أي في المرحلة الأولى التي صدم بها دريدا الساحة الأدبية في أمريكا. ويقدم دريدا أكثر من تعريف للإحالة/التأجيل في بحثه المبكر، أبرزها:

مهما حوله المرء إلى شيء رائع أو فريد أو رئيسي أو علوي، فإنه ليس كينونة (أو حالة) حضور being-present. إنه يتحكم في شيء، ولا يمارس أي سلطة في أي مكان، ولا يميز حتى بكتابته بأحرف كبيرة. ليس الأمر أنه لا توجد للاختلاف/التأجيل مملكة فقط، ولكنه ينسف كل الممالك. ومن الواضح أن هذا ما يجعله مصدر تهديد يخشاه كل شيء داخلنا يتوق إلى مملكة، أو حضور ما... أو قادم لمملكة ما[100].

لقد حذرنا القارئ منذ البداية حينما أشرنا إلى قول دريدا إن الـ differance ليس كلمة أو مفهوما. ولهذا فإن دريدا في تعريفاته، أو محاولات التعريف المختلفة في تلك الدراسة يعرف الـ differance بالسلب طوال الوقت، فهو لا يذكر المقصود بالمصطلح الذي أدخله إلى قاموس الدراسات النقدية، بل يفسره بما ليس هو، وكأنه، مصداقا لمقولة تفكيكية، لا يستطيع أن يسمي ما لا يمكن تسميته. لنحاول مرة أخرى مع تعريفات أقل استفزازا. والواقع أن أي تعريف من خارج التفكيك يشرح المصطلح الجديد بصورة

أفضل مما يفعله صاحب المصطلح ربما-بل من الأكيد-عن قصد وتعمد، فتلك إحدى خصائص استراتيجية التفكيك التي سيأخذها عليه الرافضون لمقولات التفكيك، وكلهم يجمعون على أن التفكيكيين مولعون بتحديد ما يرفضونه، لكنهم يراوغون في تحديد ما يقدمونه من بدائل.

لنبدأ بتعريف أخير قدمه محمد عناني في معجمه القيم عن المصطلحات الأدبية الحديثة. والواقع أن عناني يقدم تعريفا لكل من الكلمة الفرنسية والكلمة الإنجليزية على غير ما سارت عليه التعريفات الأخرى التي تتحدث عن الكلمتين باعتبارهما مصطلحا واحدا. يبدأ محمد عناني بالكلمة الفرنسية differance ويترجمها إلى الاختلاف والإرجاء، ثم يعرفها في إيجاز ووضوح بعيدا كل البعد عن مراوغة دريدا: «مصدر المصطلح هو نظرية دريدا في كتابه مواقف Positions (1981)[101] التي تزعم عدم وجود معان محددة للكلمات، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى. وهو يرادف بين ذلك المصطلح وبين مصطلح آخر هو gram (أي الكتابة)[102]. أما الكلمة الإنجليزية difference وترجمتها: الاختلاف، فيعرفها على النحو التالي: «مصدر المصطلح هو مذهب سوسير القائل بأن أهم سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي. وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك. وهذا هو الأصل الذي بنى عليه دريدا مفهوم الاختلاف لديه، وبنى عليه جون إليس Ellis معارضته الشديدة لدريدا وتشومسكي ودفاعه عن ضرورة ربط علم دلالة الألفاظ بالنحو»[103].

ومن الواضح أن تعريف عناني للمصطلح في اللغة الإنجليزية يربط من طرف خفي بين «اختلاف» دريدا و «التضاد الثنائي» عند سوسير. والربط قائم بالفعل، وإن كان دريدا يطور مفهوم سوسير في اتجاه مختلف، كما سنرى فيما بعد. وفي العربية أيضا قدمت حكمت الخطيب تعريفا مطولا وإن كان يعتمد بالدرجة الأولى على كتابة الكلمة بالفرنسية وكيف يختفي حرف «a» عند النطق ليصبح «e» تقريبا، مما يجعل المصطلح الفرنسي مماثلا للمصطلح الإنجليزي difference. لكن التعريف بصفة عامة لا يخلو من بعض الارتباك والركاكة الملحوظة في الصياغة. أوضح جوانب ذلك التعريف عند الخطيب هو أكثرها إيجازا: «ماذا يمنع العلامة أن تصبح

حضورا كاملا؟ يخترع دريدا لفظة differance للتعبير عن الطبيعة. المنقسمة divided للعلامة»[104].

لكن أبسط تعريفات الاختلاف/التأجيل وأكثرها إيضاحا هو تعريف فنسنت ليتش:

ما هي أهمية الـ differance؟ لكي تعبر أي دالة في لغة ما عن معنى يجب أن تختلف عن الدالات الأخرى: ونفس الشيء بالنسبة للمدلول، إذ إن كل مدلول في نسق لغوي يجب أن يختلف-مهما صغر حجم التضاد-عن كل المدلولات الأخرى. إن الاختلافات أساسية لكي تعمل العلامات في اللغة... ويوضح سوسير الأمر: «إن النسق اللغوي عبارة عن سلسلة من اختلافات الصوت ترتبط بسلسلة من اختلافات الأفكار: «إن العلامة في لغة ما تقوم على الاختلافات التي تفصل بين صورتها الصوتية وفكرتها الجوهرية، وبين الصور والأفكار الجوهرية لكل العلامات الأخرى. إن العلامة دائما مميزة-مختلفة... إن أي علامة هي ما ليست كل العلامات الأخرى[105].

إن الاختلاف/التأجيل يقوم بوظيفة قد تختلف قليلا عن وظيفة الثنائيات المتضادة عند سوسير، وهي تحقيق الدلالة باللعب الحر ولا نهائية المعنى، لكن هذا لا يغير من طبيعة أو وظيفة الاختلاف/التأجيل في محاولة تحقيق الدلالة. ويشرح دريدا نفسه هذه الوظيفة في كتابه الأكثر نضجا Positions والذي نشره بعد مقاله الأول بأربع سنوات، حيث يرى أن الاختلاف/التأجيل differance:

بناء وحركة لا يمكن تصورهما على أساس تعارض ثنائية الحضور/الغياب. إن الـ differance هو اللعب المنتظم للاختلافات، لآثار الاختلافات، للتنظيم spacing الذي يربط بين العناصر، هذا التنظيم هو الإنتاج الموجب والسالب في نفس الوقت لفواصل intervals. لا تستطيع المصطلحات «الكاملة» أن تحقق الدلالة، أن تؤدي وظيفتها[106].

الاختلاف إذن، وإن كان يختلف عن التضاد الثنائي، يلعب دور تحقيق الدلالة، أي أن الدلالة ممكنة في ضوء الشطر الأول من الثنائية، وهنا يأتي دور الشطر الثاني وهو التأجيل. وإذا كان الاختلاف عنصر تثبيت الدلالة فالتأجيل عنصر تفكيكها. إن التأجيل يعني عملية مستمرة من تأجيل الدلالة. وقد سبق أن بينا أن المدلول التفكيكي في حالة مراوغة دائمة للدال، وأن

التفكيك يصل في نهاية المطاف بسبب تلك المراوغة والتأجيل المستمر للدلالة إلى أن اللغة هي مجموعة من الدوال فقط، فكل دلالة تشير إلى مدلول يراوغها، ويشير هو الآخر إلى مدلول ثان، فيتحول بذلك إلى دال وهكذا. التأجيل إذن هو محور اللعب الحر في المنظور التفكيكي.

هل أصبحنا جاهزين لحديث الحضور/الغياب الذي قدمنا له دريدا في مقتطفه السابق؟ ليس بعد، فهناك مصطلح آخر نحته دريدا أيضا هو logocentrism أو ميتافيزيقا الحضور الذي ما زال يثير الكثير من الجدل، باعتبار أن موقف التفكيك من ميتافيزيقا الحضور يتعارض مع الفكر الغربي عبر تاريخه الطويل منذ أفلاطون حتى الآن. دريدا يرى أن ذلك الفكر كان فكر ميتافيزيقا حضور منذ البداية، ويحدد موقف التفكيك باعتباره معارضا لميتافيزيقا الحضور تلك anti-logocentric. ثم إنه يقلب المفاهيم الأساسية عن العلامة والإحالة وآخرها آراء سوسير. وموقف دريدا من ميتافيزيقا الحضور يمثل عنصر ربط واضح بين ثنائيتي «الاختلاف/التأجيل» أو «الحضور/الغياب».

إن ميتافيزيقا الحضور في أبسط تعريفاتها تعني القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها. وحيث إن اللغة، خارج النص الأدبي أو داخله، تكتسب مصداقيتها من إحالتها إلى هذا المركز أو تلك السلطة الخارجية فإن الكلمات في استخداماتها خارج النص أو داخله تعني حضورا لتلك السلطة الخارجية، وهو حضور لا سلطة لها عليه. وفي بعض الأحيان يستخدم دريدا المصطلح مع مصطلح آخر أقامه على أساس أهمية الوحدة الصوتية في نسق سوسير وهو phonocentrisism.

ويعرف عناني مفهوم ميتافيزيقا الحضور وموقف التفكيك منها في إيجاز دقيق قائلا إن ميتافيزيقا الحضور «هو التعبير الذي وجده عند هيديجر، ويعني به الاعتقاد بوجود مركز center (وهو ما يعنيه بالحضور) خارج النص أو خارج اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلا للطعن فيه أو البحث في حقيقته. ويقول دريدا إن مثل هذا الموقف يعتبر مثاليا في جوهره، وأن هدم الإحالة المذكورة معناه أيضا هدم المذهب المثالي أو الروحي... يقول دريدا إن تاريخ الميتافيزيقا قد دأب على إسناد أصل

الحقيقة إلى العقل أو المنطق... وإن تاريخ الحقيقة، وحقيقة الحقيقة كان دائما يستند إلى... التحقير من شأن الكتابة وقمعها خارج الكلام المكتمل[107].

بعد هذه المحاولات لتقريب مفهوم ميتافيزيقا الحضور يجيء دور دريدا نفسه باعتباره مسؤولا عن المصطلح في المقام الأول ثم عن تحديد موقف التفكيك من ذلك المفهوم. ومرة أخرى نعيد تأكيد أن حديث دريدا عن ميتافيزيقا الحضور يرتبط بحديثه عن ثنائيتي «الاختلاف/التأجيل والحضور/الغياب». إن ميتافيزيقا الحضور، بالنسبة له:

تمتزج عبر التاريخ بتحديد معنى الكينونة بصفة عامة باعتبارها حضورا، مع كل التقسيمات الفرعية التي تعتمد على ذلك الشكل العام وتنظم نسقها وارتباطها التاريخي داخلها: حضور الشيء أمام العين باعتباره (eidos)، الحضور باعتباره مادة/جوهر/وجود «ausia»، الحضور الزماني باعتباره نقطة (stigme) الآن أو اللحظة (num)، الحضور الذاتي للأنا cogito (الوعي، الذاتية، الحضور المشترك للذات والآخر...) أي أن ميتافيزيقا الحضور ترتبط بتحديد كينونة ما هو كائن باعتباره حضورا[108].

إن فكرة وجود مركز أو سلطة خارجية موثوقة قد تكون العقل أو الإنسان أو التقاليد أو الكينونة أو الله هي التقاليد عند النقاد الجدد والنظام العام عند البنيويين، فهما السلطتان المرجعيتان اللتان تتأسس عليهما الشرعية والدلالة في آن واحد. لكن ذلك كان في فترة سيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي، بينما تنشأ التفكيكية داخل الشك الجديد الذي خيم على العالم: الشك في المعرفة اليقينية، الشك في قدرات العلم، الشك في قدرات العقل، والشك النهائي في وجود مركز، أي مركز، مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ويمكن اللغة من الدلالة. وبدلا من التقاليد التي يجب أن تدمر بعد أن حجبت الكينونة، والنظام الخارجي الذي لم يعد له وجود في ظل غيبة المركز القادر على تثبيت الأشياء، تؤكد استراتيجية التفكيك استحالة الحضور، فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص أو اللغة يرتبط دائما بالغياب. وتصبح المراوغة indeterminacy والغموض ambiguity والانتشار dissemination والبينصية ولا نهائية الدلالة هي أبرز سمات النص. المهم أن الحضور لم يعد حاضرا في النص أو النسق اللغوي إلا مقرونا بالغياب، وهو ما يبرزه دريدا مرة أخرى:

إن لعب الاختلافات-يعني تركيبات وإحالات تمنع تلك الاختلافات من أن تكون في أي وقت أو بأي وسيلة عنصرا حاضرا في ذاته ولذاته ويشير فقط إلى ذاته. لا يستطيع أي عنصر، سواء في خطاب مكتوب أو منطوق، أن يقوم بوظيفته كعلامة دون أن يرتبط بعنصر آخر هو أيضا ببساطة ليس حاضرا. هذه الرابطة تعني أن كل عنصر «فونيم أو جرافيم» يتشكل في إشارته إلى ما به من أثر للعناصر الأخرى في سياق النسق. هذا الربط، هذا الجدل هو النص الذي ينتج فقط عن تحويل نص آخر. لا شيء، سواء في العناصر أو النسق، حاضر أو غائب فقط. لا يوجد في كل مكان سوى اختلافات وآثار آثار(109).

ويسوق جوناثان كاللر، الذي يعتبر واحدا من أبرز التفكيكين الأمريكيين المعاصرين، والذي أثار تبسيطه لاستراتيجية التفكيك وابتعاده عن المصطلحات البراقة المثيرة سخط التفكيكيين أنفسهم عليه، يسوق مثالا مشهورا يبسط فيه فكرة ثنائية الحضور/الغياب وصعوبة النظر إلى المعرفة باعتبارها حضورا فقط هو مثال السهم وقد أطلقته يد القواس:

فكروا، على سبيل المثال، في حركة طيران السهم. إذا كانت الحقيقة ما هو حاضر في لحظة بعينها فإن السهم ينتج مفارقة. فالسهم موجود في نقطة معينة في أي لحظة معينة، إنه دائما في نقطة معينة وليس في حالة حركة أبدا. ونحن نريد الإصرار على أن السهم في حالة حركة في كل لحظة من البداية إلى النهاية، ومع ذلك فإن حركته ليست حاضرة في أي لحظة حضور. يتضح أنه يمكن فقط تصور حضور الحركة بقدر ما تحمل كل لحظه آثارا من الماضي والمستقبل. أي أن الحركة يمكن أن تكون حاضرا فقط إذا لم تكن اللحظة الحاضرة معطى given بل نتيجة للعلاقات بين الماضي والمستقبل. يمكن فقط لشيء ما أن يحدث في اللحظة الحاضرة إذا كانت اللحظة منقسمة بالفعل على نفسها، يقيم فيها ما هو غير حاضر(110).

هل يحتاج الأمر إلى إيضاح أكثر؟ لا نظن ذلك، فصورة السهم في انطلاقه ومفارقة الحضور/الغياب واضحة لا تحتاج إلى تفسير. لكن كاللر لا يتفق معنا، ويمضي، وفيا لمنهج تقريب التفكيك الذي اختاره لنفسه، ليشرح ما لم يكن غامضا، وإن كان شرحه يعتبر وضعا للنقاط فوق الحروف

فيما يتعلق بالثنائية. فحالة السهم في حركة الانطلاق:

توضح بصورة أكثر إقناعا الصعوبات التي تواجه نسقا قائما على الحضور. إننا ننظر إلى ما هو حقيقي باعتباره ما هو حاضر في لحظة زمانية معينة لأن اللحظة الحاضرة تبدو مطلقا بسيطا لا يقبل التفتيت. الماضي حاضر سابق، والمستقبل حاضر متوقع، لكن اللحظة الحاضرة كائنة فقط: معطى مستقل. لكن يتضح أن اللحظة الحاضرة يمكن استخدامها كأساس فقط بالقدر الذي لا تكون فيه معطى بسيطا مستقلا. فإذا كان للحركة أن تكون حاضرة فإن الحضور يجب أن يحدده بالفعل الاختلاف والتأجيل... إن فكرة الحضور والحاضر مولدة derived نتيجة للاختلافات والتأجيل(١١١).

لا شيء في العنصر أو في النسق حاضر أو غائب فقط. كل عنصر يتشكل في علاقته-في اختلافه-مع العناصر الأخرى داخل النسق فقط، وليس عن طريق ربطه بحضور ميتافيزيقي خارجي. وذلك هو موقف التفكيك الرافض لميتافيزيقا الحضور. ففي عصر الشك تختفي المراكز الثابتة، وتختفي المعرفة اليقينية خارج النص، والتي يمكن اعتبارها عنصر تثبيت للاختلافات، في ظل ذلك الموقف anti-logocentric تستمر عملية تأجيل الدلالة، وتتحول كل المدلولات إلى دالات إلى مالا نهاية.

إن الأمر عند دريدا والتفكيكيين عامة لا يتوقف عند مجرد تحديد موقف يؤدي إلى رفض ميتافيزيقا الحضور ويؤسس لقيام ثنائية الحضور/ الغياب، حيث لا يمكن اعتبار أي عنصر في النسق اللغوي أو النص الأدبي حاضرا فقط أو غائبا فقط. ولو كان الأمر كذلك لما كانت أفكار دريدا تستحق مجرد التوقف عندها، لأن فلاسفة الهرمنيوطيقا، وعلى رأسهم هيديجر وجادامر قاموا بالمهمة فلسفيا-وأدبيا في أحيان كثيرة-ونسفوا المركز الخارجي أو السلطة التي تمكن عناصر العلامة من الدلالة. لكن التفكيكيين لا يتوقفون عند نسف المركز الخارجي أو نفي حضوره، بل يطورون مفهوم ثنائية الحضور والغياب إلى عدد من التنويعات أو استراتيجيات التفسير، تفسير النص الأدبي بالطبع.

وبعض هذه التنويعات في الواقع لا علاقة لها بالمفهوم الأول لميتافيزيقا الحضور، بمعنى أنها ليست قائمة بالضرورة على نفي الإحالة إلى مركز

خارجي، بل تبحث في مجرد علاقة العناصر والوحدات الصغرى بعضها بالبعض في ضوء الثنائية دون أن يكون هناك حضور لميتافيزيقا الحضور. أهم هذه التنويعات ترتبط برفض المقولة الظاهراتية لـ هوسيرل بأن المعنى يمثل ما هو موجود بالفعل في لحظة الكلام. عند الانتقال إلى المعنى داخل نسق لغوي أو نص أدبي يرفض دريدا هذه المقولة التي توحي بأن المعنى عند هوسيرل حضور فقط، شيء موجود لذاته. لكن المعنى، كما يقول تفكيكي آخر هو كالل، جزء من النظام من الآثار والمقابلات تتخطى أي لحظة حاضرة، ومقولة هوسيرل تثبت المعنى بالحضور في اللحظة الحاضرة. لكن كاللر يرفض ذلك «الحضور» المنفصل للمعنى في غيبية وعي بالغياب، غياب المعنى الماضي الذي كان حاضرا والمعنى القادم الذي سيكون حاضرا. إن المعنى الحاضر في اللحظة الحالية يحدده، عن طريق الاختلافات والمقابلات، غياب المعاني الأخرى في زمن آخر. ويسوق كاللر مثالا لذلك كلمة شجرة، مكتوبة أو منطوقة.

ما هي حقيقتها أو دلالتها؟ إن العلامة التي نستخدمها في هذه اللحظة تعتمد على حضورها الآني في الزمن الحاضر، ولكنها تتحدد بالمعاني الغائبة لدلالتها حينما استخدمت في زمن أو أزمنة أخرى. إن ذلك الغياب الحاضر، أو حضور الغياب في الحاضر يفسر ما يسمى بتعدد أصوات النص. وكأن الوحدة اللغوية، أو العلامة مرآة ذات وجهين، وجه منه مرآة فقط، . مرآة تعكس الحضور.

أما الوجه الآخر فهو شفاف ينقلنا إلى ممالك أخرى من الغياب، إلى حضور ما هو غائب. باختصار فإن ازدواجية وظيفة المرآة تحقق غياب الحاضر (الشخص الواقف أمام الوجه الشفاف) وحضور الغائب (كل ما هو موجود خلف الوجه الشفاف)، أما الوجه الآخر، الذي يبدو وكأنه ثبت الحاضر في الزمن فإن الوجه الآخر يؤكد عدم صحة التثبيت. وهكذا تتحقق تعددية الأصوات التي تسمح بالتعدد دون أن نفقد شيئا، فالكل حاضر برغم غيابه. وهذا ما يعبر عنه دريدا، في اختلافه مع هوسيرل، بأن أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور. وبرغم أن طرفي الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعي، إلا أن حضور أحدهما أمام الوعي يؤدي إلى استدعاء الآخر الغائب.

6- لا نهائية الدلالة:

أركان التفكيك السابقة تشير كلها في اتجاه واحد: لا نهائية الدلالة، الانتشار، كل قراءة للنص الأدبي إساءة قراءة. ليس هذا فقط، بل إن الصفحات التالية المتبقية من هذا الفصل لن تضيف جديدا، إذ إن النتائج الثلاث المترتبة على أركان التفكيك أو استراتيجية التفسير كانت «حاضرة في غيابها» طوال الوقت في كل ما تعرضنا له بالمناقشة. إذا كانت مفاهيم لا نهائية الدلالة أو التفسير، والانتشار dissemination وكل قراءة إساءة قراءة نتائج وليست استراتيجيات تفسير فلماذا ترد هنا وكأنها تكملة لسياق ؟ كان من الممكن أن نفرد لها بابا مستقلا تحت مظلة التفكيك. لكن المشكلة أننا لسنا بصدد الدخول في باب جديد، فكل ما سيقال هنا سبق قوله في أكثر من موضع. إن ما سنقدمه هنا في الواقع نوع من الخاتمة المختصرة نقدم فيها نتائج المناقشة والدراسة. لأن تلك العناصر الثلاثة بالفعل نتائج تترتب على مفردات استراتيجية التفكيك. بل إننا في مرحلة مبكرة من التخطيط للفصل الحالي وضعنا هذه العناصر تحت مدخل مستقل لا يخلو من الإثارة التي تتفق مع روح التفكيك بعنوان: «كيف تقرأ نصا من منظور تفكيكي ؟». ونذكر هنا للمرة.. -الله يعلم للمرة الـ كم-أن ما حدث حتى الآن من تداخل هو من سمات استراتيجية التفكيك، إذ لا يمكن عزل عنصر أو ركن من أركانها دون التطرق المباشر لغالبية العناصر الأخرى. إن الاستراتيجية التفكيكية تمثل شبكة شديدة التعقيد والتداخل، وما حاولناه حتى الآن هو «فك» هذا التشابك وتخليص الخيوط بهدف تحديد مساراتها وغاياتها. وفي ذلك، بلغة التفكيك، كان كل خيط يحمل آثارا واضحة من الخيوط الأخرى. وهذا يفسر عمليات التكرار والحركة الدائمة إلى الوراء وإلى الأمام في نفس الوقت. ولم يكن ذلك إلحاحا من جانبنا، أو حرصا زائدا على التبسيط، أو، حاشا لله، شكا في ذكاء القارئ. لكن طبيعة التفكيك ذاتها هي التي فرضت هذا التكرار وهذا التداخل.

من هنا فإن محاولتنا في الصفحات التالية الحديث عن النتائج الثلاث كل بمعزل عن الأخرى ستنتهي دائما إلى أن يتحول الحديث عن إحداها إلى الحديث عن الأخريين في نفس الوقت، وقد قلنا إن هذا أمر لا حيلة لنا فيه. ثم لماذا نرهق أنفسنا بتلك المحاولات إذا كانت نقطة البداية لاستراتيجية

التفكيك هي تاريخ التفكيك كله ؟ لنعد إلى نقطة البداية حتى نفهم النهاية مع نتائجنا الثلاث. البداية هي بحث جاك دريدا «Structure,Sign and Play in the Discourse of Human Sciences». لقد بدأ بحثه بالتشكيك في المقولات الميتافيزيقية الأساسية للفلسفة الغربية منذ أفلاطون. فقد كان الرأي السائد، حتى في العصر البنيوي، أن البنية تفترض دائما وجود مركز إحالة من نوع ما يمكن هذه البنية أو العلامة اللغوية من تحقيق الدلالة ثم من تثبيت تلك الدلالة. إن هذا المركز الخارجي الذي تعددت مسمياته عبر تاريخ الفلسفة يتحكم في بناء البنى والأنساق وتحليلها، بينما لا يخضع هو للتحليل، يؤسس شرعية العلامة ويمكنها من تحقيق المعنى بينما لا يخضع هو للتفسير ولا يحتاج إلى مشروعية تؤسسه. وقد رفض دريدا في بحثه الاعتراف بهذا المركز الموثوق، ورفض مبدأ إحالة العلامة إلى ذلك المركز، وهو المبدأ الذي سينحت له بعد ذلك بعام واحد مصطلحا خاصا به هو الـ Logocentrism، إلى هنا-وإن كنا سنعود إلى بقية نقاط البحث مرة أخرى- قدم دريدا كل بذور التفكيك التي سيعكف في دأب يحسد عليه، وفي غزارة إنتاج فريدة، على تطويرها في السنوات الخمس عشرة التالية.

غياب مركز الإحالة الخارجي يعني كل شيء طورته استراتيجية التفكيك فيما بعد: يعني رفض مفهوم العلامة كما قدمه سوسير باعتبارها علامة مغلقة تتكون من دال يشير إلى مدلول ليس بالضرورة شيئا ماديا في العالم الخارجي. والعلامة تكتسب صفة الإغلاق والنهائية والذاتية بحكم علاقتها بمركز خارجي هو النظام العام للغة الذي يؤسس شرعيتها ويمكنها من تحقيق الدلالة. غياب المركز الذي أعلنه دريدا إذن أفقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وشرعيتها وقدرتها على الدلالة. وسوف نرى في السنوات التالية مباشرة كيف سيؤدي فتح العلامة الذي أحدثه غياب المركز المرجعي الثابت إلى تحويل اللغة إلى سلسلة لا نهائية من الدالات بعد أن أصبحت الدوال غامضة مراوغة. هنا يكمن جوهر اللعب الحر ولا نهائية الدلالة والانتشار واستحالة قيام قراءة واحدة صحيحة أو موثوقة أو أثيرة.

وفيما يشبه التنبؤ بالنقد الذي سيتمحور حول عجز استراتيجية التفكيك عن تقديم بديل أو بدائل للثوابت التي تدمرها بالمفهوم الهيديجري، يرفض دريدا في بحثه ذلك أن يقدم بدائل جديدة للمركز الذي دمره أو فككه وهز

بنيانه، لأن ذلك، في رأيه، سوف يعني تقدم بديل سوف يتحول بدوره إلى مركز مرجعي ثابت. فرفض الإحالة لا يعني تثبيت عدم الإحالة، ورفض الحضور لا يعني تأكيد الغياب كبديل، ورفض الوعي لا يعني تأكيد اللاوعي. ثم إن البديل، أي بديل، سوف يتعرض لعمليات تدمير مستمرة حتى لا يتجمد ويتحول إلى جدار يحجب الكينونة في صورتها الأصلية وتأسيسها الأول، كما قال التأويليون.

وما دامت اللغة قد تحولت إلى سلسلة من الدوال، وما دام التفكيك يعلن في مرحلة مبكرة وفاة المؤلف بصفة رسمية بعد إشاعات بذلك رددها البنيويون والنقاد الجدد، وما دمنا لا نستطيع تفسير النص وتحقيق المعنى في ضوء قصدية مؤلف لا وجود له، يصبح تحديد المعنى، في ظل هذه المعطيات المعوقة، أمرا غير وارد. وحينما يصل الناقد التفكيكي-عن طريق استراتيجيات القراءة التي أشرنا إليها من قبل-إلى درجة يثبت فيها «معنى» للنص، فإنه يفعل ذلك ليقوم بتدميره وتفكيكه باعتباره، في الواقع، خطأ تفسير. لقد وصلنا إلى قلب لا نهائية التفسير بكل ما يحمله ذلك من بذور الفوضى:

إن الكتابة [يقصد النص] تحدد معنى بلا توقف لتبخره بلا توقف، منفذة عملية إعفاء منتظمة من المعنى. وبنفس هذه الطريقة فإن الأدب (من الأفضل أن نقول الكتابة) من خلال رفضه تعيين معنى نهائي للنص، (وللعالم كنص) يحرر ما يمكن تسميته بالنشاط المعادي للاهوت، نشاط ثوري حق، إذ إن رفض تثبيت المعنى، هو في النهاية، رفض لله وثالوثه-العقل، العلم، القانون[112].

ماذا يفعل الناقد التفكيكي ليحقق معنى النص؟ وهكذا نعود إلى مشروعنا المبكر لتخصيص مدخل بعنوان «كيف نقرأ نصا من منظور تفكيكي ؟»، لأن الإجابة عن السؤال تعني مناقشة استراتيجية القراءة التفكيكية التي سنشير إلى نموذجين لها في سياقنا الحالي. لكن الهدف ليس هو استراتيجية القراءة في حد ذاتها، إذ إن القارئ لا بد قد كون بالفعل منظوره عن استراتيجية القراءة التفكيكية من الصفحات الطويلة السابقة. الهدف هو لا نهائية المعنى لنص لا ينتظر ناقدا يقوم بتفكيكه، بل يفكك نفسه بنفسه. وكما يقول هيليس ميللر، فإن وظيفة الناقد التفكيكي في

تعامله مع النص هي البحث عن البنية القلقة في البناء وهزها حتى ينهار البنيان الذي كان آيلا للسقوط بالفعل:

1- إن التفكيك كمنهج للتفسير يعمل عن طريق الدخول بحذر في متاهة كل نص. فالناقد يتحسس طريقه من شكل إلى شكل، من مفهوم إلى مفهوم، من موتيفة أسطورية إلى موتيفة أسطورية في تكرار لا يمكن اعتباره معارضة parody بأي حال من الأحوال. وبرغم ذلك فإنه يستخدم القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج doubling دقة وتحديدا. 2- إن الناقد التفكيكي يحاول، عن طريق عملية اقتفاء الأثر تلك، العثور على العنصر داخل النسق الذي يدرسه الذي لا يخضع للمنطق، على الخيط داخل النص المعني الذي سيكشف عن النسيج كله، أو الحجر القلق (غير الثابت)loose الذي سيؤدي إلى انهيار المبنى بأكمله. 3- بل إن التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أن النص قد قام بالفعل بإلغاء ذلك الأساس، بطريقة مدركة أو غير مدركة. إن التفكيك ليس فكا لبناء نص ما، بل إثبات أن النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه[113].

ولا يختلف منهج دريدا عن ذلك، فهو أيضا يبدأ بقراءة لصيقة للنص. يقرأه أولا بطريقة تقليدية حتى يستطيع تحديد ما هو ثابت وتقليدي، ثم يبدأ قراءة ثانية تفكيكية تمكن النص من إبراز مناطق غموضه وتفكيك الثوابت. ومرة أخرى، فإن النص في الواقع هو الذي يفك نفسه بنفسه والناقد التفكيكي يساعده على تحقيق ذلك التفكيك الذي يحمل بذوره في داخله. ووسط متاهات التفكيك ولغته المولعة بالمراوغة يقدم «ليتش» تلخيصا مبسطا للهدف من القراءة التفكيكية للنص كما يراها دريدا:

إن الفكرة الغالبة عند دريدا عن النص الأدبي هي: لما كانت اللغة سلسلة من الدلالات لا تشير إلى مدلولات مستقلة في وجودها، فإن النصوص إذن لا تصور عالما حقيقيا قائما بصورة مستقلة عن اللغة. ونتيجة لذلك فإن وظيفة النقد هي التركيز على النص باعتباره تركيبا لغويا، توليفة بلاغية، يمكن فهمها عن طريق فكها وتفكيكها، حتى يمكن الكشف عن آلتها البلاغية. وهذه العملية لا تؤدي إلى الحقيقة، بل-وذلك جوهر الشك-إلى إدراك أنه حيث نتوقع الحقيقة لا يوجد إلا غيابها، مراوغتها الدائمة، فراغ، مكان شاغر قامت اللغة بإخفائه إحساسا بالاكتمال أو الوحدة[114].

وكأن رحلة القراءة، كما تصورها ميللر، عملية ترحال إلى أرض الظلال داخل النص، يحاول الكاتب في أثنائها التوغل إلى الجانب السفلي للتاريخ، الجانب المعمى منه ليحول الظلام إلى شيء مرئي. ويحقق الناقد ذلك، من منظور ميللر النقدي، عن طريق استرجاع المواد المقهورة.

إن استحالة تحقيق دلالة ثابتة، أو ما نسميه نقديا، لا نهائية المعنى التي تصل إليها استراتيجية التفكيك، ترتبط بالدرجة الأولى بغياب المركز المرجعي. وفي غيبة هذا المركز أو السلطة العليا التي تثبت الدلالة وتوقف اللعب الحر للمدلول، يصبح كل شيء ممكنا. بل يحدث تبادل أدوار مستمر بين ما هو جوهري وما هو غير جوهري، بين ما هو محوري وما هو هامشي. إن الناقد التفكيكي في الواقع يقلب النص على رأسه، وهذه صورة أكدها ناقد تفكيكي مؤخرا. فالتفكيك «يحاول أن يثبت أن ما سبق اعتباره هامشيا يمكن اعتباره مركزيا حينما ينظر إليه من وضع مختلف. لكن ذلك الانقلاب الذي يعطي أهمية لما هو هامشي لا يؤدي ببساطة إلى إعادة خلق مركز جديد، بل إلى تخريب مثل هذه الفوارق بين ما هو جوهري وما هو غير جوهري، ما هو عام وما هو خاص. ما هو المركز، إذا كان بإمكان ما هو هامشي أن يصبح مركزا؟»[(115)]. ونعود مرة أخرى إلى العناصر المقهورة أو المكبوتة في النص. إن القراءة التفكيكية، كما قلنا، تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد. وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها، بالطبع، أفق القارئ الجديد. وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا.

إنها الدلالة المستمرة، والمعنى اللانهائي

ومفهوم الانتشار dissemination لا يبتعد كثيرا في مصدره عن غياب المركز الإحالي للنص وعن لا نهائية الدلالة في محصلته النهائية. وهو أيضا لا يبتعد عن القراءات المتعددة، حيث تكون كل قراءة إساءة قراءة. والواقع أنه يكاد يكون مستحيلا أن يحدد الإنسان خطا يفصل بين حدود تلك المفاهيم الثلاثة. فالانتشار هو الآخر نقيض الإغلاق الذي ترفضه التفكيكية كنقطة ارتكاز أساسية نحو لا نهائية الدلالة، لا نهائية القراءات، ثم الانتشار. إن التفكيك يرفض وحدة المعنى واكتمال الدلالة ويستبدل بهما

الانتشار، حيث لا يوجد معنى ثابت أو مكتمل، وحيث يؤدي اللعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وانفجاره. فعل ذلك رولان بارت في تفكيكه لقصة بلزاك حيث يعيد النظر في تحديد النص وإغلاقه، ليؤكد أن وظيفة الناقد التفكيكي أن يحقق تشتيت المعنى وانتشاره المستمر. وفعل ذلك هيليس ميللر في قراءته لرواية هاردي حيث يبحث عن كلمة مفتاح ليبحث في جذورها الإتيمولوجية، مما يؤدي إلى فتح النسق المغلق للغة أمام متاهة التشعيب اللانهائي وصعوبة احتواء النص داخل صيغة دلالية وحيدة، بل يصبح كل تفسير إعادة تشكيل للنص داخل هوة يخلقها القارئ، كل قارئ mise en abyme. وهكذا يتحول النص إلى كيان «يتفجر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة نحو اللعب الحر اللانهائي، والجذري للمعاني اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية-الانتشار»[116].

ونعود إلى الرقص على الأجناب من جديد لنراقب هيليس ميللر منهمكا في إحدى هذه الرقصات مع إحدى روايات توماس هاردي يحاول تثبيت حركة النص في لحظة زمانية، ورفيقه في رقصة التفسير يراوغه على أنغام قد يكون فيها من النشاز أكثر مما يكون فيها من هارموني، رقصة في مرقص التفكيك حيث الكل يرقص بإيقاعه هو، وأولهم رفقاء الرقصة المجنونة:

إن كل فقرة مفرق طرق، نقطة تقاطع تلتقي عندها خطوط آتية من فقرات أخرى كثيرة في الرواية وتضمها جميعا في نهاية الأمر. ليس لأي فقرة أولوية خاصة على الأخريات، بمعنى أنها أكثر أهمية باعتبارها المنشأ أو المنتهى للأخريات... وفوق هذا، فإن سلاسل الربط أو التكرار التي تلتقي عند فقرة معينة بالغة التعقيد والتنوع في طبيعتها، وليس لأي من هذه الفقرات أولوية أركيولوجية أو تفسيرية على الفقرات الأخرى.. .

لا يملك القارئ إلا أن يتحسس طريقه من عنصر إلى آخر، مفسرا كل عنصر كأفضل ما يستطيع في علاقته بالعناصر الأخرى. من الممكن تحديد سلاسل ارتباط تعتبر عناصر مادية في النص.. . لكن ليس لأي من هذه السلاسل أفضلية على الأخريات كتفسير صحيح لمعنى الرواية. إن واحدة منها بديلة للأخريات وليست مملكة خطاب خاصة[117].

إن النتيجة المنطقية المباشرة للقول بلا نهائية الدلالة والانتشار أو التفجر

المستمر للمعنى هي: «كل القراءات هي إساءة قراءات All Readings Are Misreadings»، و «كل التفسيرات إساءة تفسيرات All Interpretations Are Misinterpretations». وإن شئنا الدقة فإن الموقف الذي يصل إليه التفكيكيون هنا هو النتيجة الحتمية لكل استراتيجيات التفسير وعناصر التفكيك جميعا دون استثناء. كل شيء في استراتيجية التفكيك يشير إلى تلك المقولة التي يقول معارضو التفكيك إنها مستفزة.

لا جدال في أن القول بأن كل قراءة للنص الأدبي إساءة قراءة قول مستفز وميلودرامي، خاصة حينما يتم الربط بينه وبين مقولات أخرى نرى أنها أكثر استفزازا وميلودرامية، مثل اللعب الحر للعلامة اللغوية وغياب المركز-أي مركز-الثابت، وحرية القارئ، ليس في قراءة النص واكتشاف المعنى، بل في إعادة كتابته وتحديد معناه. في ظل ذلك الربط تصبح تلك المقولة هي البوابة الأخيرة إلى فوضى النقد والتفسير. لكن القراءة المتأنية، المتجردة من الكثير مما أثارته استراتيجية التفكيك حتى الآن من رفض مبدئي وتعصب عاطفي، تؤكد أن المقولة الجديدة ليست في واقع الأمر بالفوضوية التي توحي بها القراءة السطحية المتعجلة. بل إنها لا تختلف كثيرا في جوهرها، كما يقول جون إليس، أكبر معارضي التفكيك، عن مقولات نقدية سابقة ومتفق عليها، وهي تعدد المعاني، وقدرة النص الأدبي الجديد المستمرة على الإيحاء بطبقة أو طبقات جديدة من المعنى. الفارق الوحيد الذي يؤكده إليس هو الصياغة الميلودرامية لذلك المبدأ التقليدي.

مع بعض الموضوعية، وبعيدا عن التعصب الذي أثارته كل مقولات التفكيك الأخرى، ربما لا نجد صعوبة كبيرة في تقبل مقولة التفكيكيين بأنه من دون إساءة القراءة لم يكن ليوجد تاريخ الأدب. كيف ؟ ذلك هو موضوع الصفحات التالية.

التجرد من التعصب السابق يتيح لنا وقفة هادئة مع المقولة التفكيكية. ولن يستغرق الأمر طويلا قبل الوصول إلى نتيجة واضحة مفادها أن القول بأن كل قراءة إساءة قراءة لا يعني فتح باب الجحيم أمام فوضى التفسير. بل إنه لا يعني أنه لا توجد قراءة صحيحة. على العكس يمكن قلب المقولة وإعادة صياغتها إلى: «كل القراءات صحيحة». هل بالغنا في استنتاجنا الأخير قليلا ؟ أليس القول بأن كل القراءات صحيحة هو المقابل المعاكس

تماما للمقولة التفكيكية؟ دعونا نناقش المقولة في هدوء. ولنبدأ بفكرة الضوابط التي سبق أن ناقشناها في بعض التفصيل عند الحديث عن دور القارئ (وهو المؤلف الجديد بعد وفاة كاتب النص) في تفسير نص ما. قلنا حينها إن القارئ لا يجيء إلى النص خلوا من كل شيء، إنه يجيء النص بأفق توقعاته الذي تشكله الثقافة والتعليم. ولكنه لا يجيء بذلك الأفق الثقافي الذاتي المفرد، كما قد يتصور البعض، لأنه جزء من جماعة تفسير ينتمي إليها في وقت محدد. أي أن أفقه الفردي جزء من أفق جمعي لن يسمح له بإنطاق النص بما لا ترى الجماعة إنطاقه به. جماعة التفسير هنا، كما يخلص فيش، تمثل دورية الحدود التي تبقى على بعض الحدود في حمى الاجتياح الذي يقوله به دريدا. إنها تحمي النص من الشروح غير المقبولة. وقلنا أيضا إن النص يمثل ضابطا آخر، وإن كان أقل قوة باعتبار الدور الضامر الذي يلعبه النص في استراتيجية التفكيك. لكن النص لن يسمح هو الآخر بإنطاقه بما ليس فيه.

لكن الدفع بالضوابط التي يمثلها أفق التوقعات والنص نفسه يعني ضمنا الاعتراف بالذنب. وهذا غير صحيح. فالمقولة لا تعني ما توحي به القراءة السطحية من احتمالات الفوضى. وقد قلنا منذ قليل إنه يمكن عكسها إلى «كل قراءة صحيحة» دون إخلال بالمعنى أو تميع للهدف. إن كل قراءة صحيحة إلى حين، إلى أن تجيء قراءة أخرى بتفسير آخر للنص تحول القراءة الأولى إلى إساءة قراءة وتنتظر هي الأخرى قراءة جديدة تحولها إلى إساءة قراءة. هل اختلفت المقولتان ؟ لا نظن ذلك. ونعود إلى «بول دي مان» صاحب المقولة لنرى كيف يفسرها. إن أساس المقولة عنده أن النصوص الأدبية غير قابلة للقراءة unreadable. ومع المخاطرة بالمصادرة على المطلوب في هذه المرحلة المبكرة من المناقشة فإن القول بأن نصا ما غير قابل للقراءة يعني أيضا أن النص الذي يقبل القراءة، أي الذي يقبل تفسيرا واحدا ثابتا محددا، لا يعتبر نصا أدبيا، أو على الأقل، يحتل مرتبة دنيا على سلم الأدب. ودي مان في هذا لم يبتعد كثيرا عن تعريف بارت السابق للنص القرائي والنص الكتابي، فالنص الأول هو الذي يسمح للقارئ بإعادة كتابته وإعادة تفسيره مرة ومرات. إن أساس كل «قراءة إساءة قراءة» كما يتصورها دي مان، إذن، ليس خطأ كل تفسير بل استحالة الوصول إلى

تفسير واحد نهائي أثير وموثوق بسبب طبيعة لغة الأدب التي تسمح بتعدد، أو حتى لا نهائية التفسيرات. وهو يقول ذلك صراحة وفي تحديد واضح: «إننا نصل إلى استنتاج أن السمة الحاسمة للغة الأدبية هي في الحقيقة مجازها، بمعنى أوسع قليلا من معنى البلاغة. لكن البلاغة، بدلا من أن تكون الأساس الموضوعي للدراسة الأدبية، تعني ضمنا قيام تهديد مستمر بإساءة القراءة»[118]، ثم يمضي دي مان ليضع النقاط فوق الحروف: إن خاصية اللغة الأدبية تكمن في إمكانية إساءة القراءة وإساءة الفهم»[119]. معنى ذلك ببساطة أن النص الذي لا يسمح بإساءة القراءة لا يدخل دائرة الأدب، أو يفقد أدبيته، وأن قيمة النص، في نفس الوقت، تعتمد على تشجيعه لخطأ القراءة المستمر. إننا نتحدث ببساطة شديدة عن قدرة النص الأدبي، الذي تتحقق له صفات الأدبية، على الإيحاء المستمر بمعان جديدة من ناحية، وعن صعوبة تثبيت معنى أو معان محددة باعتبارها القراءة أو القراءات الصحيحة له من ناحية ثانية. ذلك هو معنى المقولة المستفزة ظاهريا. وهذا ما يبرزه ليتش:

في ظل بناء العلامة التي تقع... وسط طبقات نحوية وبلاغية وإحالية غير مستقرة يميل التفسير عند دي مان نحو إنتاج آثار محيرة ومبالغ فيها من التجاوزات الإحالية. إن الأزمات اللغوية والفجوات البلاغية تنتشر في النص مستمدة قوتها من سطوة النحو. وحيث إن الإحالة نتاج النحو والبلاغة، وحيث يفعلان ما يحلو لهما بالمحال إليه، فإن إمكانية ظهور المعنى أو الحقيقة يتم تأجيلها. بعبارة أكثر تحديدا، إن النصوص غير قابلة للقراءة، والتفسير الحرفي حلم، وكل التفسيرات، في ظل بلاغية اللغة، خاطئة. وحينما يكون النص بلاغيا بصورة مكثفة فسوف ينتج أخطاء قراءة عديدة ومهمة. إن تفسيرات نص ما توجد بالضرورة في شكل خطأ، وهذا الوضع يؤثر في المؤلفين والنقاد سواء بسواء. إن كل القراء يخطئون القراءة. إن اللغة، وليس الموضوع، سبب في ظاهرة إساءة القراءة[120].

وهذا أيضا ما يؤكده ميللر برقصته على الأجناب، فالقارئ «يجب أن يقوم برقصة تفسير على الأجناب ليفسر فقرة بعينها، دون أن يصل أبدا- في حركته على الجانبين هذه-إلى فقرة رئيسية، أو أولى، أو ينشئ مبدأ ذاتيا للشرح»[121]. إن ميللر يؤكد أنه لا توجد فقرة تتميز على بقية فقرات

النص بأنها نقطة تركيز أو عنصر أفضلية، فإن عملية القراءة تعني انتقال القارئ بين مكونات تلك السلسلة من الفقرات. وفي تنقله هذا يستطيع أن يتوقف حسبما شاء عند فقرة ما بطريقة عفوية يفسر في ضوئها النص. المهم أن ذلك التوقف يحكمه قانون العفوية وليس الأفضلية، ثم إنه توقف مؤقت يستطيع قارئ آخر، أو حتى نفس القارئ في قراءة ثانية لنفس النص، أن يتحرك منه إلى نقطة أخرى بطريقة عفوية ليقدم تفسيرا آخر. والنتيجة؟ لا يوجد شرح صحيح وحقيقي للنص، وإنما مجموعة شروح أو تفسيرات، كل منها صحيح بصفة مؤقتة، وهي جميعا إساءة قراءة. تلك هي الفقرة المفتاح عند ميللر التي يستخدمها في تحليل قصيدة «والاس ستيفنز Wallace Stevens» «الصخرة» والتي يبحث عنها القارئ/الناقد بين فقرات وعناصر النص حتى تمكنه في النهاية من الكشف عن كل شيء، فالناقد «يتحسس طريقه من صورة إلى صورة، من فكرة إلى فكرة، من موتيفة أسطورية إلى موتيفة أسطورية... محاولا، عن طريق عملية استرجاع الخطى هذه تحديد العنصر فوق المنطقي داخل النسق موضوع الدراسة، أن يضع يده على الخيط الذي سيكشف غموض النص كله»[122].

إساءة القراءة إذن لا تعني قراءة غير صحيحة، لكنها القراءة التي تفسح الطريق لإساءة قراءة أخرى، وهكذا. ودي مان نفسه، صاحب فكرة إساءة القراءة، يقول إن هناك إساءة قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة. حينما يتحدث عن قراءتنا النقدية لـ نيتشه فإنه يقول إن إساءة قراءة نيتشه حتى الآن هي التي تتيح الفرصة أمام إساءة قراءات جديدة تعيد تقييمه: «ربما لم نبدأ بعد في قراءته قراءة صحيحة. وفي حالة المؤلفين الكبار، فإن هذه ليست عملية بسيطة. ويحتمل أن تكون هناك فترات طويلة لسوء التفسير المستمر.. . ما دمنا غير واعين لذلك بالقدر الكافي فإننا نخاطر بإنتاج النوع الخاطئ من سوء القراءة، إذ إنه من الممكن وجود قراءات خاطئة مناسبة بدرجات متفاوتة»[123]. وفي موضع آخر يستخدم كلمة «جيدة» لوصف عمليات إساءة القراءة ويعرفها قائلا: «إنني أعني بإساءة القراءة الجيدة نصا ينتج نصا آخر يمكن اعتباره هو الآخر مثيرا للاهتمام، نصا يولد نصوصا أخرى»[124]. ويردد تفكيكي آخر نفس التأكيد: «إن إساءة القراءة ليست قراءة خاطئة، بل عملية الخروج عن المألوف لكل قراءة»[125].

إن القول بأن إساءة القراءة المناسبة أو الجيدة تفسح الطريق لعمليات إساءة قراءة أخرى جيدة تنقلنا إلى تأسيس شرعية إساءة القراءة. وهو ما يحققه هارولد بلوم في كتابه «قلق التأثير»، حيث يقول إن التاريخ الأدبي عبارة عن سلسلة من عمليات إساءة القراءة: «يعتقد أن التاريخ الشعري يختلف عن التأثير الشعري، إذ إن الشعراء الأقوياء يصنعون ذلك التاريخ بإساءة قراءة كل منهم للآخر بهدف إيجاد فراغ التخيل لأنفسهم»[126]. فالشاعر المتأخر الذي تربطه بأسلافه علاقة شبه أوديبية يشعر من خلالها بالحنق على الشعراء الكبار من السلف لأنهم استنفدوا كل الإلهام المتاح، مما يدخله في عملية صراع نفسي، أو قلق فيلجأ إلى إساءة قراءة السلف لخلق فراغ التخيل الذي يحتاج إليه لنفسه لإنتاج تفسيرات جديدة. ومن دون هذا الاستلاب العدواني لمعنى الأسلاف فسوف تخنق التقاليد كل الاحتمالات بإبداع جديد. وهكذا يستمر تاريخ الأدب باعتباره سلسلة من عمليات إساءة القراءة التي تضمن الإبداع الجديد، تخلق له الفراغ اللازم، وتعيد تقييم التراث.

رابعا: نقد التفكيك:

يتمحور النقد الذي يوجه إلى التفكيك بصفة عامة حول لا نهائية المعنى أو الدلالة. فقد انتقل معسكر التفكيك من رفض صريح لقصور البنيوية بأنساقها وأنظمتها في تحقيق المعنى، إلى حق القارئ، كل قارئ، في تحقيق المعنى الذي يراه. ثم إن القول بلا نهائية المعنى ارتبط أيضا بالقول بأنه لا توجد قراءة صحيحة وقراءة خاطئة، ولكن توجد قراءات لا نهائية. حتى القول بأن كل قراءة إساءة قراءة كان يشير، ولو بصورة ضمنية، إلى أن كل قراءة/إساءة قراءة هي قراءة صحيحة أو مناسبة. على الأقل، إلى أن تجيء قراءة/إساءة قراءة أخرى تفككها. إذن كل إساءات القراءة، باستخدام قواعد المنطق البسيطة، قراءات صحيحة إلى حين. والربط بين المقولتين السابقتين يؤدي، في نهاية الأمر-كما يرى بعض معارضي استراتيجية التفكيك-إلى اللامعنى. أي أن التفكيك، من ناحية، انتقل من نقيض إلى نقيض حينما رفض قصور النموذج البنيوي في تحقيق المعنى وتحول إلى المعنى اللانهائي. ومن ناحية أخرى، وفي مفارقة واضحة، فإن التفكيكيين قد انتقلوا في

حقيقة الأمر من لا معنى المشروع البنيوي إلى لا معنى استراتيجية التفكيك. ويعتمد المحور الجوهري لـ «لا نهائية المعنى» على عدد من المحاور الأخرى الجانبية مثل اللعب الحر للعلامة، والغموض، والانتشار، وموت المؤلف، وغياب المركز المرجعي الثابت، وكلها تلقى نفس المعارضة من جانب الرافضين لفكر التفكيك، وفي أحيان غير قليلة، من جانب بعض التفكيكيين الذين يرفضون تطرف استراتيجيتهم العامة.

وفي نفس الوقت فإن موقف الرفض لاستراتيجية التفكيك يركز في أحيان كثيرة على نبرة التفكيكيين أكثر من تركيزه على فكرهم. وتركز دراسة جون إليس ضد التفكيك (1989) بصفة أساسية على موقف التفكيك علي النبرة أكثر من تركيزه على مقولاتهم التي يرى أنها لا تقدم جديدا للفكر النقدي. إن موقف التفكيكيين المستفز يعتمد على صياغتهم الميلودرامية والمبالغ فيها لأفكار ليس فيها جديد. وهم، حينما يفعلون ذلك، يحتمون بالمراوغة والصلف الذي لا يختلفون فيه عن بقية نقاد الحداثة، والعجرفة التي تدفعهم إلى اتهام كل من يختلف معهم بالجهل والرجعية. والغريب أنهم، برغم النبرة العالية المستفزة، لا يقدمون جديدا. إذ إن النظرة الفاحصة لاستراتيجية التفكيك في ضوء تقاليد الحركة النقدية في الخمسين عاما السابقة على ظهورها، تؤكد أن أكبر إنجازاتهم هي إجادة فنون التغليف والتسويق، فليس هناك الكثير الذي نستطيع القول بأنه جديد حقا. والأدهى من ذلك، أنهم ينطلقون من موقف فلسفي ونقدي ينادي بنسف التقاليد، وحرق المكتبات، ورفض أي سلطة مرجعية، وينجحون في أحيان كثيرة في تحقيق ذلك، لكنهم لا يقدمون بدائل جديدة حقيقية. البدائل الوحيدة التي يقدمونها هي بدائل قديمة تنتمي إلى نفس المذاهب التي يرفضونها والتقاليد التي ينسفونها، وإن كانت تغلف في صياغات براقة وميلودرامية تحقق لها بعض البريق المؤقت إلى أن تكتشف حقيقتها. ويصل التفكيكيون في تعصبهم لثوريتهم الزائفة إلى التهجم الشرس على كل من يحاول كشف قواعد اللعبة، سواء كان من داخل معسكر التفكيك، كما حدث في حالة كاللر التفكيكي اللامع الذي تجرأ على تبسيط الاستراتيجية، أو من خارج معسكرهم، كما حدث في حلة إبرامز الذي يعتبر من ألمع دارسي الأدب في الخمسينيات والذي لم يتورعوا عن اتهامه بالجهل والتخلف.

لكن نقد التفكيك لا يتوقف عند هذه العموميات، فهناك الكثير الذي يستحق التوقف عنده، إما «لتفكيكه ونسفه»-ولنستخدم مصطلحهم النقدي- أو لفضحه وكشف زيفه وعدم حداثته بالدرجة الأولى، أي ليس للتفكيكيين فيه فضل السبق.

ولنبدأ بموت المؤلف وانتفاء القصدية، وهما من بين ركائز نقد التلقي واستراتيجية التفكيك. بداية ليس في الحديث عن هاتين الركيزتين جديد إلا الصياغة اللافتة للنظر. فالمؤلف كان قد مات بالفعل عند كل من الشكليين الروس والبنيويين والنقاد الجدد قبل ظهور نظريات التلقي والتفكيك. البنيويون، مثلا، يدرسون النص من حيث إنه نسق كلي يعتمد في تحقيقه للدلالة على العلاقات الداخلية بين عناصره ووحداته والعلاقات الخارجية مع النسق العام للنوع. أي أن النص مستقل وذاتي autonomous، ولا وجود فيه للمؤلف. وهم في ذلك لا يختلفون عن النقاد الجدد حيث يؤكد إليوت مبكرا في مقاله عن «التقاليد والموهبة الفردية» موضوعية النص الشعري واستقلاله عن ذات المؤلف (والمتلقي أيضا)، ويستعير معادلة التفاعل الكيميائي ليؤسس عليها ما أسماه بـ «The Impersonal Theory of Poetry». لم يكن للمؤلف كذات حاضرة تؤثر في تفسير النص، إذن، وجود عند البنيويين والنقاد الجدد. ونفس الشيء بالنسبة لانتفاء القصدية. فالقول بأن تفسير النص لا يعتمد على ما أراد المؤلف أو قصد قوله، بل على ما تقوله القصيدة بالفعل، كان قولا متداولا في المحافل النقدية منذ أدخل بروكس تعبير «خرافة القصدية» إلى المصطلح النقدي عام 1954.

وبصرف النظر عن المدرسة التي يمكن إرجاع خرافة القصدية إليها، فإن الثابت أن التفكيكيين كانوا أكثر النقاد صخبا في الحديث عنها، خاصة بعد إعلان بارت الرسمي موت المؤلف منذ بداية الاستراتيجية الجديدة. وقد دفع ذلك التركيز من جانب التفكيكيين على نفي قصدية المؤلف عددا من الرافضين لفكرهم، وأبرزهم M.H. Abrams. Gerald Graff, Walter Jackson, Wayne Booth, E. D. Hirsch الذين شنوا حملة منظمة منذ أوائل السبعينيات ضد التفكيك والأخطار التي تمثلها للحركة النقدية المعاصرة، إلى التحذير من أن نفي القصدية يعني فك نموذج التوصيل ذاته، وهو النموذج الأساسي في عملية التفسير، وإن كانت الحملة ضد التفكيك لم تلق نفس القبول

الذي لقيه التفكيك، ربما بسبب الضجة الإعلامية التي كان التفكيكيون قد أثاروها بذكاء والتي وضعتهم في قلب دائرة الاهتمام. بصرف النظر عن كل هذا دعونا نتوقف عند الصيغة الجديدة في حد ذاتها، بصرف النظر عن مصدرها أو منشئها.

الصيغة في حد ذاتها لا تمثل تهديدا جديا للتقاليد النقدية الراسخة، ولا تعني، مبدئيا، فوضى التفسير. لكن النسخة الحداثية الأخيرة، بما فيها من مبالغات، هي مكمن الخطورة. أن نقرأ النص في معزل عن قصدية مؤلفه شيء، وأن نقول إن القارئ التفكيكي لا يقوم في الواقع باكتشاف المعنى، بل يعيد كتابة النص شيء آخر. قد يقول البعض إن هناك بضعة ضوابط تحكم تعامل الفرد مع النص، وأبرزها أن أفق توقعات القارئ جزء من أفق توقعات الجماعة المفسرة، وأنه تبعا لذلك يمكن لأكثر من قارئ ينتمون إلى نفس جماعة التفسيرات أن «يشتركوا» في تفسير واحد. لكن ذلك لا يبطل مقولة التفكيك بأن هناك نصوصا-للنص الواحد-بعدد تفسيرات قرائه، وأن ما فعلته مقولة بارت ودريدا استبدلت قصدية المؤلف بقصدية القارئ وفتحت الباب أمام فوضى التفسير.

والحديث عن القارئ وحريته في إعالة كتابة النص تنقلنا إلى شجون التناص أو البينصية. ونواجه مرة أخرى بنفس الموقف المبدئي، فالتناص في حد ذاته ليس جديدا، الجديد هو الصياغة اللافتة للنظر. لكن القول بأننا لا نستطيع قراءة شاعر بمعزل عن الشعراء منذ هومر حتى اليوم، وأن النص الجديد له حضور متزامن مع النصوص الأخرى للسلف ليس جديدا. فهذه تقريبا مفردات إليوت التي يبرزها في بداية مقاله المشهور عن التقليد. لكن ارتباط الحاضر بالماضي، وقدرته على التأثير فيه بقدر تأثره به تحول إلى مقولات مثل «ليس هناك نص، بل بينص»و «ليست هناك قصيدة، بل بينقصيدة»، وكأن النص الجديد تحول إلى مجرد أصداء للماضي وترديد لنغماته وأصواته. وهذا ما حذر منه أحد أقطاب التفكيك أنفسهم: «الخطورة تتمثل في أن يبالغ التفسير في وساطته ويجعل كل المصطلحات نسبية باعتبارها مصطلحات وسيطة فقط. إن القارئ المجرب سرعان ما يجد نفسه يقاوم شعورا متناميا بأن كل شيء... يتجه إلى... أن يتحول إلى صدى أو اقتطاف، إلى أن نقع في.. فخ تميع يبدو أنه نتج عن... جرعة

قراءة زائدة»[127].

لكن جرعة القراءة الزائدة، وموت المؤلف، ونفي القصدية كلها جزيئات يمكن التعامل معها وممارسة بعض السيطرة للحد من جنوحها، لكنها كجزء من منظومة أو استراتيجية مفرداتها اختفاء المركز المرجعي الثابت، واللعب الحر اللانهائي للمدلولات، وتحول اللغة إلى أنساق من العلامات تقوم فقط بدور الدوال دون مدلولات، تتحول جميعها إلى دعائم ترسخ بنيان الفرضية الأساسية وهي لا نهائية المعنى، حيث تكمن الخطورة الحقيقية لاستراتيجية التفكيك والفوضى التي تطلقها على مسرح الحياة الأدبية. وقد سبق أن أشرنا إلى الحالة الصارخة لناقد/قارئ واحد تعامل مع ثلاثة نصوص مختلفة المؤلفين، يختلفون في رؤيتهم للواقع ومع ذلك ينتهي تحليله للنصوص إلى تفسيرات متقاربة لا تتحملها النصوص، أي أنه من منطق حرية المتلقي في التفسير أنطق النصوص الثلاثة بما ليس فيها. ويلخص ليتش الصورة النهائية للغة والأدب والمعرفة والكينونة والوجود والذات، كما تبدو بعد ما يقرب من خمسة عشر عاما من ممارسة التفكيك لاستراتيجية التفسير. وبرغم أن السياق الذي وردت فيه كلمات ليتش لم يكن سياق تحامل على التفكيك، إلا أنها تعبر عن الواقع الجديد الذي أوصلتنا إليه استراتيجية التفكيك والدوامة العدمية الجديدة التي أفرزها الشك:

في عصرنا يصبح الوجود ذاتا مفككة، يصبح النص الشعري شبكة من آثار الاختلاف differential، ويصبح التفسير عملية تفجير للمعنى في اتجاه الانتشار...، يصبح الخطاب النقدي عملية استخدام للمجاز الفارق المنشق. وهكذا يتخلى الاستقرار عن مكانه للدوامة، والهويات للاختلاف، والوحدات للمتعددات، والمركز للمراكز اللانهائية (أو مراكز غير متميزة)، والوجود لفلسفة اللغة، والمعرفة للبلاغة، والتصوف للكشف، والألفة للفراغ، والشعر للبينصية، والمليء للفارغ، والحقيقة للعب الحر، والصواب للخطأ، والتفسيرية للتفكيك، والواحد-ليس للمتعدد-بل للانهائي[128].

هل يمكن أن تكون هناك صورة واقع أكثر كآبة وإحباطا وفوضى من الصورة التي يرسمها ليتش؟ فماذا حدث؟

حدث أن انفرط عقد الكون، عقد المعرفة والوجود والكينونة. لقد حجبت المعارف المتراكمة والتقاليد المتكلسة والقوانين والأنظمة والأنساق الكينونة

في إنشائها الأول، ولم تعد لدينا وسيلة لتحقيق معرفة بهذه الكينونة إلا من خلال اللغة. بل أكثر من هذا، في استراتيجية التفكيك. لقد أصبحت الكينونة لا وجود لها إلا في اللغة. لكن حتى هذا لا يضمن لنا معرفة يقينية بالكينونة وأصل الأشياء والإنشاء الأول. فاللغة خداعة مراوغة أبدا بعد أن انفصمت العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، وأصبحت حركة العلامة مقتصرة على مطاردة الدوال للمدلولات التي تراوغها، وتتحول هي الأخرى إلى دوال لمدلولات أخرى مراوغة. وهكذا تستمر حركة اللعب الحر للعلامة ad infinitum إلى مالا نهاية. وفي عصر خيم عليه الشك تفقد المراكز المرجعية كالعقل، والإنسان، والوجود، والله قيمتها التقليدية. والنتيجة؟ دلالة لا نهائية، ومعنى مراوغ وحضور في غياب وغياب في حضور، وتكسر الوحدة، والتشرذم، والانتشار. برغم أن اللغة هي محور التحليل في فكر الحداثة كله، في البنيوية والتفكيك، إلا أن المشكلة في التفكيك ليست، كما يتصور البعض، هي مشكلة اللغة وقصورها عن تحقيق الدلالة. المشكلة معرفية وأنطولوجية بالدرجة الأولى، وقصور اللغة المتمثل في المراوغة والغموض الناتجين عن اللعب الحر للعلامة ترجمة لعصر الشك المعرفي. ولهذا يعجب القارئ للأهمية التي يوليها بعض الرافضين للتفكيك لموضوع الإحالة إلى مركز مرجعي ثابت Logocentrism من وجهة نظر لغوية بحتة، وكان المشكلة الحقيقية التي تجسدها استراتيجية التفكيك هي مشكلة لغوية أولا وأخيرا. صحيح أن التفسير الجديد الذي يقدمه التفكيكيون للعلامة والعلاقة بين حديها يشغل الحيز الأكبر من قضية استراتيجية التفكيك، وصحيح أننا لا نستطيع أن نتحدث عن الدلالة والمراوغة والانتشار والتناص إلا من خلال منظور لغوي. لكن واقع اللغة نتيجة وليس سببا لواقع المعرفة في عصر الشك. إن مركز الإحالة اللغوي الثابت الذي يثبت دلالات العلامة ويحدد المعنى عند البنيويين قد تحول إلى مركز إحالة معرفي أدى غيابه، كما قلنا، إلى انفراط عقد الكون، بما في ذلك اللغة. وقد وقع «جون إليس» في دراسته ضد البنيوية في هذا الخطأ حينما حول القضية عند التفكيكيين إلى قضية إحالة لغوية لم يكونوا فيها منشئين أو مبدعين، لأن مشكلة المرجعية اللغوية لتحقيق الدلالة قضية مثارة في الساحة قبل التفكيك بفترة طويلة.

وبرغم أن الاهتمامات اللغوية تحتل مساحة كبيرة بل طاغية في

استراتيجية التفكيك، وهي في ذلك لا تختلف عن البنيوية، وأن الحديث عن المعنى يقود دائما إلى اللغة والعلامة والدلالة، برغم هذا فإن النظرة الفاحصة تشير إلى أن التفكيك كان أقرب إلى الفلسفة المعاصرة منه إلى الدراسات اللغوية، وأن أفكار هوسيرل وهيديجر وجادامر تلعب دورا أهم بكثير من الدور الذي تلعبه النظريات اللغوية. لنتوقف قليلا عند إساءة القراءة والانقلابات المستمرة أو التفجرات التي تحدثها القراءة التفكيكية في معنى النص. إن البحث عن عنصر مفتاح يمكن عن طريقه تحقيق قراءة تفكيكية جديدة تحول ما كان هامشيا في قراءة ما-أو إساءة قراءة، من باب الدقة-مركزيا، وما كان مركزيا هامشيا لا يمكن تفسيره على أساس لغوي. إن ما يحدث هنا تمتد جذوره في الفكر الفلسفي المعاصر واستحالة تحقيق معرفة يقينية. إنه انفراط عقد العالم فلسفيا قبل أن يكون لغويا. ولهذا تتعدد القراءات إلى مالا نهاية، وتستمر الانقلابات داخل النص في غيبة مفهوم المركز الثابت الداخلي الذي يضمن وحدته، وتصبح كل قراءة إساءة قراءة.

هنا تكمن عدمية التفكيك وتهديده بفوضى التفسير. وهنا أيضا تتمثل أزمة الحداثي العربي كاملة في تبنيه لمقولات نقدية أفرزها فكر فلسفي ندعي بأنه غريب علينا.

وقد كان هارتمان مدركا لهذه الحقيقة، ولهذا فهو يرفض الكثير من فكر التفكيك ويحذر من خطورته في «مانفستو» مدرسة ييل التي ينتمي إليها، ويعلن صراحة أنه يخشى التفكيك بقدر إعجابه به، وأنه تفكيكي بالكاد. ولهذا لا يتردد في الكتابة ضد التفكيك في أكثر من مناسبة. المهم أن وعيه بجوهر استراتيجية التفكيك وأنها فكرية فلسفية أكثر منها لغوية يدفعه للتحذير من مخاطر نسف كل القواعد والأنظمة: «إن أهم إنجازات النقد القديم... أنه يحيي فينا شعورا بالنظام hieranchies: إن المجهود الضخم الذي يبذله ذلك النقد لفرض النظام والطاعة، حتى ولو أدى ذلك الجهد (الذي نسميه حضارة) إلى الكبت أو إلى سعادة قلقة بدلا من السعادة المستقرة، فإنه يبقى جهدا بطوليا»[129]. إنه يدرك أن الكبت الذي يجيء مع النظام أفضل من «فوضى الأنظمة» في فكر التفكيك. مرة أخرى، المشكلة فلسفية أكثر منها لغوية.

وحتى إذا تجاهلنا الجذور الفلسفية التأويلية لاستراتيجية التفكيك فإن دراستها، باعتبار أن محوريها اللغة والدلالة فقط تؤدي إلى نفس الدعوة إلى فوضى التفسير:

إن العلامة حتى يتم تمييزها كأي شيء يجب أن يكون لها شكل مميز ووظيفة مميزة تجعلها تختلف بشكل واضح عن العلامات الأخرى. فالقول بالعلامة التي تلعب إلى مالا نهاية وبلا حدود ضد العلامات الأخرى يعني تخيل علامة ليس لها صفة محددة على الإطلاق، أي علامة ليس لها شكل أو وظيفة خاصة بها. إن هذا لا ينتج معنى أكثر وثراء أكثر، كما يحلو للمدافعين عن هذا الموقف أن يعتقدوا، بل لا معنى على الإطلاق. إن علامة لا يمكن تحديدها بشيء معين لا تدل على شيء على الإطلاق. إن الغموض في العلامات يولد اختزالا للمعنى وليس زيادته. والغموض الكامل واللاتحديد الكامل للتدليل هو النقطة التي نصل عندها إلى صفر الدلالة[130].

لكن البدعة الصارخة هي إبداعية أو أدبية لغة النقد. صحيح أن الاتجاه إلى استخدام اللغة التي تلفت النظر إلى نفسها لم يكن بدعة النقاد التفكيكيين، فقد سبقهم النقاد البنيويون إلى ذلك منذ بداية المشروع البنيوي. لكن التفكيكيين في إصرارهم على تحقيق النقلة النهائية للغة النقد إلى دائرة الإبداع الأدبي وصلوا بتلك البدعة إلى منتهاها. لكن المحصلة النهائية، والحق يقال، إن أتباع المنظورين النقديين يشتركون في إنجاز واحد: وهو حجب النص. فالقارئ ينهمك في فك طلاسم الشفرة النقدية التي ترتدي مسوح العلمية عند النقاد البنيويين، وينهمك أكثر في فك خيوط النص النقدي بتداخلاته وتركيبيته وأصدائه واقتطافاته عند النقاد التفكيكيين. وفي الحالتين ضاع النص ولم يتحقق المعنى. وفشل المشروعان في الواقع في تحقيق الأهداف التي أسسوا عليها مبادئهم الأساسية.

الهوامش والمراجع

الفصل الأول

(1) حكمت صباغ الخطيب، في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي (بيروت دار الآفاق الجديدة 1983) ص 13.

(2) المصدر السابق، ص ص 27- 28.

(3) المصدر السابق، ص 5.

(4) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة: نحوى منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1986.

(5) عبد العزيز المقالح «الشعراء النقاد: تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس وكمال أبو ديب»، فصول المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع (فبراير 1991).

(6) المصدر السابق، ص 106.

(7) جابر عصفور «تعارضات الحداثة». فصول، المجلد الأول، العدد الأول (أكتوبر 1980) ص، 75.

(8) المصدر السابق.

(9) جابر عصفور، محاضرة ألقيت في المجمع الثقافي في أبو ظبي ونشرت في جريدة الإتحاد اليومية، 29 نوفمبر 1993.

5(10) M.H. Abrams, The Deconstructive Angels> Critical Iquiry 3 (1977), p.p38-42

(11) حكمت الخطيب، مصدر سابق، ص 38.

(12) إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» في الذاكرة (بيروت 1982) ص 25.

(13) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، «سلسلة المعرفة (الكويت 1993)، ص 71».

(14) المصدر السابق ص ص 70- 71.

(15) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، مرجع سابق، ص 322- 323.

(16) Christopher Butler, The Pleasures of the Experimental Text, Jeremy Hawthorn, ed. Criticism and Critical Theory (London: Edward Arnold, 1984) p. 132.

ترجمة عز الدين اسماعيل، في «جدلية الإبداع والموقف النقدي» فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني (يوليو/ أغسطس 1991)، ص 147.

(17) المصدر السابق.

(18) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عن العرب، ص 18.

(19) Goodson.<Structuralism and Critical History in the Movement of Bakhtin, Tracing Literary Theory,ed. Joseph Natoli (Urbana, Chicago: University of IIIinois P.1987) p 37.

(20) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، ص 66- 67.

(21) خالدة سعيد، «الحداثة وعقدة جلجامش» في قضايا وشهادات (نيقوسيا) شتاء 991 ص

.273

(22) نذكر هنا أن الدعوة لحداثة عربية بدأت في لبنان في وقت مبكر جدا، من الخمسينيات حتى السبعينيات لون كثير من الصخب الذي أثاره الحداثيون فيما بعد في بعض الدول العربية حتى يلفتوا النظر إلى أنفسهم، وهو ما نجحوا فيه تماما.

(23) يوسف الخال «نحن والعالم الحديث:< مدخل كتاب الحداثة في الشعر (بيروت 1978) ص 5-6).

(24) شكري عياد المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، ص 13.

(25) منصور الحازمي، البحث عن الواقع (الرياض 1984) ص 85.

(26) أنظر أمينة رشيد «السيميوطيقا في الوعي المعرفي» في سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا (القاهرة: دار إلياس العصرية، 1986)، ص 48.

(27) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، ص 15.

(28) حكمت الخطيب، في معرفة النص، ص 38.

(29) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 166.

(30) المصدر السابق ص 167.

(31) حكمت الخطيب، في معرفة النص، ص 162.

(32) هدى وصفي، الشحاذ: دراسة نفسبنيوية، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني (يناير 1981)، ص 182.

(33) المصدر السابق، ص 183.

(34) المصدر السابق، ص 184.

(35) سيزا قاسم، «السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد» في أنظمة العلامات، ص 18.

(36) المصدر السابق، ص 183.

(37) محمد الناصر العجيمي، «المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوي نموذجا»، فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع (فبراير 1991) ص 114.

(38) المصدر السابق، ص 111.

المؤلف في سطور:

د. عبد العزيز حمودة

* حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة كورنيل الأمريكية عامي 1965 و 1968.

* يعمل حاليا أستاذا للأدب الإنجليزي بكلية الآداب-جامعة القاهرة، وعميدا للعلوم الإنسانية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

* سبق له أن شغل وظائف: عميد الدراسات العليا بجامعة الإمارات، ومستشار مصر الثقافي لدى الولايات المتحدة، وعميد كلية الآداب-جامعة القاهرة ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بها.

* له عدد من الدراسات من بينها: علم الجمال والنقد الحديث، المسرح السياسي، البناء الدرامي، المسرح الأمريكي، الحلم الأمريكي.

* قدم له المسرح المصري: الناس في طيبة، ليلة الكولونيل الأخيرة، الرهائن، الظاهر بيبرس، المقاول.



تراث الإسلام

الجزء الأول

تأليف: شاخت وبوزورث

ترجمة: د. محمد السمهوري-

د.حسين مؤنس-د. إحسان العمد.

هذا الكتاب

على نقيض ما تفعل المرايا المقعرة، تقوم المرايا المحدبة بتزييف حجم الشخوص والأشياء. وتلك هي نقطة الانطلاق الأساسية للدراسة الحالية للتجليات النقدية، البنيوية والتفكيك، للحداثة. ومن ثم فالكتاب ليس دراسة في الحداثة، بل في المشروعين النقديين اللذين أثارا الكثير من الجدل في الأربعين عاما الأخيرة في العالم الغربي، والكثير من الصخب في السنوات الخمس عشرة الأخيرة في العالم العربي. وتهدف الدراسة إلى تقريب البنيوية والتفكيك من القارئ العربي في أسلوب مبسط-قد يرفضه الحداثيون العرب-بقدر ما تسمح به تعقيدات وتداخلات المدارس الفلسفية واللغوية التي أفرزت هذين المشروعين في المقام الأول. وهكذا يناقش هذا الكتاب النسخة العربية للتجليات النقدية للحداثة الغربية متخذا موقف الرفض، ليس للحداثة والتحديث في حد ذاتيهما، بل لنقل مدارس نقدية أفرزها مناخ ثقافي بعينه وفكر فلسفي محدد إلى مناخ ثقافي وفكر فلسفي مغايرين تماما، وهو ما يؤكد أن اغتراب الحداثي العربي لا يرجع إلى ما يسمى بأزمة المصطلح. ثم تناقش الدراسة بعد ذلك العلاقة العضوية بين النقد الحداثي، البنيوي والتفكيكي، والفكر الفلسفي الغربي الذي أنتجه. وفي النصف الثاني من الكتاب يقدم المؤلف دراسة مبسطة للمشروعين النقديين، ليؤكد فشلهما في نهاية المطاف في تحقيق دلالة النص أو تقديم بدائل نقدية مقنعة للمدارس النقدية التي تمردا عليها. وهكذا تجيء إنجازاتهما التي كثر الحديث عنها في المحافل الأدبية والنقدية أشبه بالصور المكبرة داخل المرايا المحدبة، وهي تزيف واقعا أقل حجما وأكثر تواضعا.